
العدد الثامن والثلاثون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية
2001 N.HAMID


للفنانة مها الأورفلي

إنصافاً لوزير الثقافة

بموضوعية ونزاهة، فإن من حق وزير الثقافة الدكتور عادل الطويسي علينا في الوسط الثقافي أن نرفع قبعاتنا تحية واحتراماً وتقديراً وإشادة بالدور الذي يقوم به في تفعيل الحراك الثقافي، ليس في عمان العاصمة فحسب بل في مختلف المدن الأردنية.

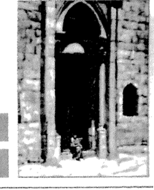
فهذا الوزير المخلص لهوية الأمة الثقافية لم يتوقف يوماً واحداً دون أن يقدم أفكاراً من شأنها أن تنهض وتعلي من الشأن الثقافي الوطني، حتى في أدق تفصيلاته المعبّرة عن إحساسه الوطني بخطورة تهميش هذه المسألة أو تجاهل ما تمثله في تصليب إيمان الإنسان العربي بهذا المخزون التراثي العظيم وهو من أهم ما قدمته أمتنا للإنسانية عبر مسيرتها التاريخية الطويلة.

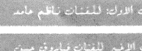
وإذا كنا اليوم نتوقف عند مسألتين في غاية الأهمية في سجل هذا الوزير المثابر، أولهما تنسيبه إلى دولة رئيس الوزراء باعتبار كافة المشاركات الأردنية الثقافية في الخارج والمهمات التي تشارك فيها الهيئات والمؤسسات الثقافية والفنية والمثقفين والفنانين الأردنيين مهمات رسمية بهدف إنجاح هذه المشاركات بما يليق بمكانة الأردن انتصاراً ودعماً للحركة الثقافية والفنية الوطنية، مروراً بتنفيذ فكرة اختيار مدينة أردنية لتكون عاصمة للثقافة الوطنية سنوياً بهدف تكريم الشخصيات الرائدة في مجال الثقافة من أهل المدينة وتجميع الوثائق المتعلقة بالمدنية وأرشفتها وإنتاج فيلم وثائقي عنها وإنشاء صرح تذكاري فني في المدينة يحمل اسمها، بالإضافة إلى إصدار موقع على الانترنت يتضمن البرامج والأنشطة التي سيتم تنفيذها على مدار العام، أمام هاتين المبادرتين، فإن الأوساط الثقافية لا بد وهي أمام حالة غير مسبوقة في أداء وزراء الثقافة السابقين - مع كل التقدير لهم - أن تثمن هذا الدور الذي يعيد إلى الثقافة الوطنية بصورة عامة وإلى المثقفين بصورة خاصة المكانة اللائقة التي تليق بأردننا العزيز. ومن المؤكد أن الأوساط الثقافية لن تنسى له تلك الزيارات التي قام بها للاطمئنان على أحوال عدد من مثقفينا ممن حالت ظروفهم الصحية دون مواصلة مهامهم الإبداعية في الكتابة أو المشاركة في النشاطات الثقافية المعتادة.

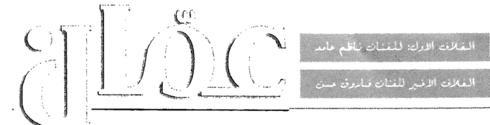
إنها دروس نتمنى على البعض أن يأخذوا العبرة منها بدلاً من الانشغال بقضايا ذاتية صغيرة، أو مناكفات لا تخدم الشأن الثقافي أو تصفية حسابات لا علاقة لها بالرصيد الاستراتيجي الثقافي لهذه الأمة التي أنجبت ابن خلدون، والفارابي، والكندي، وأبو الطيب المتنبي، والبحتري، وابن سينا، وطه حسين، وعباس العقاد، والآلاف ممن هم في مستوى إنجازاتهم الثقافية والفكرية والعلمية.

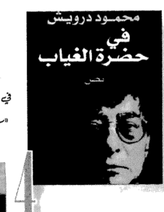
مرة ثانية أراني أجد نفسي منحازاً إلى ما يقوم به وزير الثقافة الدكتور عادل الطويسي في تعزيز حالتنا الثقافية لتكون في مستوى يليق ببلدنا العزيز

رئيس التحرير



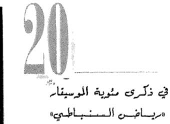






4

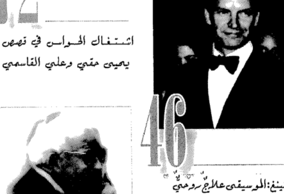
في حضـرة الـغـيـاب:
تداعي الذاكرة وانفجارها



20

في ذكرى مئوية الموسيقار
«رياض السنباطي»





46

ستينغ: الموسيقى علاجٌ روحيٌّ
تخفف إحساسي بالوحدة

72

اشتغال الحواس في قصص
يحيى حقي وعلي القاسمي



المحتويات



AMMAN

كانون الأول / ٢٠٠٦

138

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٢/د)

التصميم / الأخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً. ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



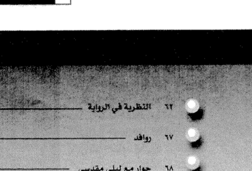














في حضرة الغياب: تداعي الذاكرة وانفجارها

د. فاروق إبراهيم مغربي *

تمهيد: مما لا ريب فيه أن النص الإبداعي يكون غنيا بالقدر الذي يستطيع أن يثيره من أسئلة قارة تقدح الذهن، وتفتق ما في الذاكرة من موروثات قابعة منذ زمن بعيد أو قريب. والنص الدرويشي الذي نحن في صدده يحمل مثل هذه السمات وأكثر، لأن فيه من الغنى والعمق ما يحقق هذه المعادلة، فالغنى الذي يتجلى بأشكال مختلفة، يجعل النص الإبداعي مقروءا ومحققا لمعادلتي المتعة والفائدة؛ وبدءا من العنوان يتساءل القارئ: ماذا يريد الشاعر محمود درويش؟ وهل ثمّة إحالة معينة لهذا العنوان؟

مما لا شك فيه أنه يحيل إلى أكثر من إشارة مرجعية، فكلمة «حضرة» الصوفية بامتياز، وتوليفها مع كلمة الغياب، يعود بالمتلقي إلى المتصوفين الكبار أمثال ابن عربي والنفري، وكلمة «نص» من جهة أخرى، تحيل إلى التجربة التي نادى بها كثير من الأدباء وعلى رأسهم أدونيس، وهي إلغاء الفنون الأدبية المعروفة: «شعر، قصة، رواية ...»، والاتجاه إلى ما أسموه «الكتابة». بل إن في هذه التوليفة المتناقضة . ظاهريا . حركية متميزة فالجانب الأول من العنوان غياب وتغييب، أما كلمة «نص» ففيها إظهار وتحديد وتعيين، فـ «نص على الشيء»لغة» عينه وحدده، ونص الحديث رفعه وأسنده إلى المحدّث عنه؛ فالكلمات، بعد أن تنفتح على الوعي لدى الشاعر لا تبقى لعبة كما توهم من قبل «بل تحديق الظاهر بالباطن، وتجلي الباطن في الظاهر.»١ والناظر إلى هذه العبارة يدرك أن «درويش» قد مرر عنوانه عبرها، والمتأمل يدرك أن الكتاب من أوله إلى آخره، يتجاذب عبر هذه الجدلية. وثمة إحالة أخرى سيكتشفها من قرأ هذا العمل، وهي أن النص الذي يبدو «ظاهريا» مقطع الأوصال، ومقسوما إلى عدد كبير من الفقرات، إنما هو متلاحم أشد التلاحم، وما هذا الترقيم اللاتيني للمقاطع إلا نوع من الاستراحة التي تعقبها متابعة دقيقة.

الصورة الإدهاشية التي يتفاجأ بها المتلقي هي في هذا الانفصال المفتعل بين محمود درويش الشاعر، ومحمود درويش الإنسان، عبر «جلسة صفاء» بين الاثنين يفضفض فيها الواحد منهما للآخر عبر تذكر أكثر الأحداث التي مرّت معهما دقة، وهذه التقنية ليست جديدة على الأديب فلطالما فصل نفسه عن نفسه، أو اسمه، لننظر إليه يقول في «الجدارية»:

يا اسمي سوف تكبر حين أكبر
سوف تحملني وأحملك
الغريب أخو الغريب ٢

وقوة النص تصل به أن المتلقي يستطيع أن يستبدل أحد «المحمودين» بأية شخصية أخرى محببة للشاعر؛ ولتكن شخصية «محمد الماغوط» على سبيل المثال، ومع هذا فإن النص يظل محافظا على رصانته، وحضوره الشعري بامتياز، وعبارة حضوره الشعري تعود بنا إلى بداية كلامنا، فالنص خليط متميّز يجمع الشعر والنثر، والمقاطع الشعرية الموجودة فيه تختلف عن مثيلاتها بأنها تعيش ضمن أجواء النثر التي تحضنها، ولكنها بدورها حاضنة للنثر الذي ينمو معها، ليصير هذا العمل نموذجا فريدا للتعايش الإبداعي بين الفنين، وتتحقق معه نظرية «الكتابة» التي ظلّت رهنا بالتنظير لفترات طويلة.

يعالج الشاعر محمود درويش في كتابه هذا عددا من القضايا المهمة، ولعل أهميتها تنبع من كون هذه التجربة الإبداعية هي الأولى من نوعها لديه، وأهميتها أيضا تنبع من خلال موضوعاتها التي لم تثر سابقا، بهذه الطريقة: طريقة التداعي الحر، ومحمود درويش يناقش قضايا عديدة تتراوح بين قضايا فكرية تتعلق بهموم الإنسان الفلسطيني، وقضايا فلسفية تتعلق بقضايا حياتية كالحب،

والخلود، والخيال، والمنفى. وقضايا فنية تتعلق بالأدب، ومفهومه عند الشاعر. .... إلخ

أ- قضية الإنسان الفلسطيني والوطن:

كعادة أي شاعر يحمل قضية، يبقى محمود درويش مسكونا بالإنسان الفلسطيني وهمومه، هذا الإنسان الذي لا يمتلك من أمره شيئا، وهو مع ذلك متهم بالإرهاب والقرصنة، وحتى الأطفال الفلسطينيون الذين لايقدرون على حمل مدية صغيرة لا يسلمون من هذا الاتهام، وتأتي ذاكرة الشاعر لتسعفه في معالجة هذه الفكرة بكثير من الشفافية، والحدة في الوقت نفسه عبر مساءلة الشاعر للإنسان: «لكن أحدا ما سيسألك هل أنت من القراصنة؟ فكيف تزود البديهة بالوثائق والبنادق وفيها ما يكفيها من محاريث خشبية، وجرار من فخار، فيها زيت يضيء وإن لم تمسسه نار، وقرآن وجدائل من فلفل وبامية، وحصان لا يحارب».٣ هذا هو حال هذا الإنسان البائس، الذي لا ينفك يتهم بالقرصنة. والنظرة التحليلية تبيّن أن الشاعر وعلى الرغم من دفاعه عن هذا الإنسان، ونفي هذه التهمة عنه، إلا أنه ينقده بمرارة؛ فالفلسطيني لا حول له ولا قوة، وكل أدواته التي يمتلك ليس فيها أداة جارحة، إن أسلحته، إن جاز لنا أن نسميها أسلحة، محاريث خشبية، وجرار فخارية، وهو مثقل بالغيبيّات، وتملأه الخرافة... وهذه اللفتة الجريئة فيها نقد كبير للفكر الديني عند الإنسان الفلسطيني الذي ظلّ يراوح في مكانه، بينما المستعمر يسبقه بأشواط. ولعل إرداف الشاعر عبارة «وجدائل من فلفل وبامية»، فيها نقد إضافي حول القضايا التي تهم هذا الإنسان الرازح تحت نير الاحتلال، والتي يجب أن تشغله بدلا منها أمور مصيرية أخرى.

القضية الرئيسة تنبع من خلل معالجة هذا الموضوع بطريقة شعرية؛ حيث إن علاقة المواطن الفلسطيني بوطنه تختلف عن علاقة أي إنسان آخر بوطنه، إذ إن هذه العلاقة المحكومة باحتلال غاشم أثبت بما لا يدع مجالا للشك، فقدان أدنى المعايير الإنسانية والأخلاقية على مستوى العالم أجمع تولّد توابع خاصة، أبسطها السجن أو المنفى، وهما يولّدان الذكريات والحنين؛ ولذلك فإن هذه المفردات تحتل مساحة أكبر، وشكلا أوضح، وحساسية خاصة عند الإنسان الفلسطيني الذي يواجه بصمت مطبق على مستوى دول العالم كله، مما يجعل الشاعر ينفجر قائلا: «تصرخ وتصرخ كي تكسر هذا الصمت الملحاح بصمت أعلى، فينحدر الصمت ثم يعود إليك مستعينا بطاغوت الأرق، فتوقد شمعة وترشد الصمت إلى باب الخروج: ... من هنا تمضي وتصل إلى مقرّك الدائم: ضمير العالم.»٤ وأمام صمت عالمي، يبارك الطغيان ويؤازره، لا بد للفلسطيني أن يتخبط في الذاكرة قبل المكان، لأنه يحيا في ماض رضيع مزروع في حقول كانت له منذ مئات السنين ولكن «بساعة نحس واحدة دخل التاريخ كلص جسور من باب، وخرج الحاضر من شباك، وبمذبحة أو اثنتين، انتقل اسم البلاد... إلى اسم آخر، وصار الواقع فكرة، وانتقل التاريخ إلى ذاكرة. الأسطورة تغزو، والغزو يعزو كل شيء إلى مشيئة الرب الذي وعد ولم يخلف الميعاد. كتبوا روايتهم: عدنا. وكتبوا روايتنا: عادوا إلى الصحراء.» ٥ هل يمكن أن تكون المأساة أسوأ من ذلك؟ وماذا يفعل الشاعر أمام خراب «إلهي» كهذا؟ لا يمكن له إلا أن يردف ناصحا:

تذكّر ملامح وجهك
وانس ضباب الشتاء
تذكر مع اسمك أمّك
وانس حروف الهجاء
تذكّر بلادك، وانس السماء. ٦

هذه هي الأولويات التي يطلبها الشاعر من ابن جلدته حتى تظل كينونته فلسطينية، فما هو راسخ عنده هو أن اسمه اسم الأرض. ٧

يبحث الشاعر عن شيء من العدل في كل ما يحيط به فلا يحصل عليه، فالعدل يحتاج إلى أشياء غير موجودة عند الفلسطيني، وكما كنزة صوف واحدة لا تكفي لعقد صداقة مع شتاء قارس، لا يمكن لأي داهية قانوني أو لغوي أن يصوغ معاهدة سلام وحسن جوار بين قصر وكوخ، بين حارس وأسير، ولذلك فالشاعر يخجل من كل شيء حوله، ويهرب إلى عالم متخيل مكتوب على ورق، ٨ فكل شيء يدفع إلى الحيرة، وبخاصة هذا «الخيط المقطوع بين الواقع والخيال، بين حرب تروى وحرب ترى». ٩ وما نعتقده أن صاحب النص عندما كتب هذه العبارة لم يكن حائرا، ولكنه قصد بشكل مباشر أن حرب الواقع هي التي تروى، وفي الرواية احتمال الصدق والكذب، أما حرب الخيال فهي التي ترى، والرؤية هنا صادقة، وهذا يعود بنا إلى البداية، إلى اللامعقول، إلى التناقضات التي تحكم هذه العلاقة بين الشاعر والفلسطينيين من جهة، وبين المحتل من جهة أخرى.

أمام هذا التجاذب بين قوة محتلّة ظالمة، وإنسان متشبث بحقه في الوجود يتولّد الصدام بين هاتين القوتين غير المتكافئتين (العين والمخرز)، فيتنامى القتل والسجن والنفي، ويهجّر مئات الآلاف ليعود الضياع والتخبّط من جديد: «وكم مرة قلت ... أسافر أو أهاجر أو أرحل؟ دون أن يتضح الفارق في مصيرك بين السفر والهجرة والرحيل من كثرة ما تتسع المفردات لوهم المترادفات، ومن فرط ما تتعرض الاستعارة للتحولات: من وطني ليس حقيبة، إلى وطني حقيبة». ١٠ ومع هذا يظل الفارق بين المنفى واللجوء، هو أن المنفى حالة فردية واللجوء حالة جماعية يستبدلها المحتل بحالة أخرى، عكسية، هي الاستيطان.. ويظل كل ما يخرج عن لاشعور الشاعر محمود درويش، متّسما بالتخبط والقلق، متّشحا بالسواد: «وتسأل: ما معنى كلمة «لاجئ»؟

سيقولون: هو من اقتلع من أرض الوطن.

وتسأل: ما معنى كلمة «وطن»؟

سيقولون: هو البيت، وشجرة التوت، وقن الدجاج، وقفير النحل، ورائحة الخبز، والسماء الأولى.

وتسأل: هل تتسع كلمة واحدة من ثلاثة أحرف لكل هذه المحتويات، وتضيق بنا؟» ١١

ومما لاشك فيه أن الشاعر معنيّ باللجوء العام، ولكن المنفى أقرب إليه، وعلى المتلقي ألا يستغرب إذا رآه يؤثر الاغتراب في المنفى على الاغتراب في البيت، فعندما يغترب الإنسان في وطنه يفتقد إلى أدنى شروط العيش الصحية، ولذلك فإن في المنفى ما يوجب ذلك.١٢

عبر هذا المنظور تعامل الشاعر مع المنفى، ونظر إليه من الجانب الإيجابي، فهو يقوّي المخيلة ويشحذها، ويولد الشعر، ولذلك نراه يتغنى به أحيانا، كأن يقول: «سأمدحك أيها المنفى حيث يليق بك المديح هناك، ... تحت شجرة التين التي تستضيفني عند بيت أمي، عابرا في خريف عابر..»١٣ أليس هذا ما يحتاجه ابن الوطن في المنفى أو السجن؟ ما من شك أن في كليهما حرمانا للكائن من مشهد الشجرة والبحر، ولذلك يرى الشاعر أن الحرية هي المخيلة القادرة على استدعائهما إلى السجن.١٤ ولعل في هذه التفاصيل الصغيرة التي تتعلق بالبيت والشجرة ورغيف الخبز ورائحة القهوة، جلّ ما يحتاجه المنفي في منفاه، أو السجين في سجنه، وهنا يولد الجنين الشرعي للمنفى كبيرا شامخا دون أن

يمرّ بمرحلة الطفولة، هذا الجنين الذي يأخذ مسمّى «الحنين» يرى فيه درويش «مسامرة الغائب للغائب، والتفات البعيد إلى البعيد».١٥ ويحتل خصوصية كبيرة عنده، وهو حين يتكلم عليه فإنه يتكلم بشفافية كبيرة، لم لا وله فعل السحر، ويمتلك القدرة «على إضفاء ما لم يكن على ما كان، كأن تصبح الشجرة غابة، والحجر جملة، وكأن تكون سعيدا في زنزانة تراها أوسع من حديقة عامة، وكأن يكون الماضي واقفا في انتظارك غدا ككلب حراسة، وفي الحنين يكذب ولا يتعب من الكذب لأنه يكذب بصدق، كذب الحنين مهنة، والحنين شاعر محبط يعيد كتابة القصيدة الواحدة مئات المرات.» ١٦

ب ـ قضايا حياتية وفلسفية:

ذاك كان الجانب الأول من الكتاب، وثمة جانب آخر مهم بثّ فيه الكاتب بعض الآراء الفلسفية حول عدد من القضايا الحياتية كالحب والصمت والخلود... واللافت للنظر أن هذه الآراء قدمت بطريقة شعرية، كأن يقول: «الكمال هو وعي النقصان»١٧، أو «الذاكرة متحف شخصي»١٨، أو «الليل مكبرات صوت / الليل طبل الصدى»١٩، أو قوله «البحر سرير استعارات مائية، البحر مشهد لغوي»٢٠، وعندما يتحدث عن الموت يقول إنه «حياة من نوع آخر، إنه نوم معافى، نوم كلي الهناءة .... (أو) إن الموت لا يوجع الموتى بل يوجع الأحياء»٢١. إن مثل هذه الآراء، وثمة غيرها، تحمل بين طياتها خصائص الشعرية من حيث التكثيف اللغوي، والإدهاش، والفرادة. وهذا يؤكد أن هذا النص لا يخلو من الشعرية حتى في مقاطعه النثرية، ومن البدهي أن هذا عائد إلى كون صاحب النص شاعرا.

ثمّة حالة تتكرر دائما في الكتابات الشعرية لهذا الأديب، وهي نابعة من نزعة إنسانية وفلسفية تمتلئ بها نفسه، وقد كررها في هذا النص أكثر من مرة، هذه الحالة هي محاولة التماهي مع الكائنات الأخرى، الضعيفة منها على وجه الخصوص، نلحظ هذا عندما يخاطب محمود درويش الشاعر، نظيره محمود درويش الإنسان قائلا: «ومعا نتعلم أولى الكلمات / ونبني عشا سريا للدوري: / أخينا الثالث / »٢٢. هذا الشعور بالأخوة مع هذا العصفور الصغير، يمكن أن يعزى إلى حالة طفولة دائمة يعيشها الشاعر باستمرار، يصر عليها، عندما يجعلها حاسة سادسة، ويطلب العودة إليها.٢٣

وإذا كان الدوري ـ كطائر ـ صغير الحجم، فإنه في مجموعته الشعرية «الجدارية» يتعامل مع مخلوق أصغر منه، إذ يقول: « نهر واحد يكفي لأهمس للفراشة: آه يا أختي»٢٤، هل يمكن أن يوزع الشاعر أخوّته على مخلوق أكثر صغرا وصغارا من الفراشة؟ لنمعن النظر في قوله: «أنا والذبابة حرّان / أختي الذبابة تحنو علي / تحط على كتفي ويدي / وتذكرني بالكتاب / ثم تطير، وأكتب سطرا: ثم تطير تطير / ولا أستطيع الحديث إلى أحد / أين أختي الذبابة / أين أنا؟ »٢٥

هذه الشواهد التي مرّت معنا تستوقفنا بشكل ملحٍّ عبر أكثر من قرينة، منها:

ـ إن الأديب نسب أخوّته لكائنات يجمعها أنها تطير، وهذا يعزى إلى حالة القلق وعدم الثبات التي يعيشها، والشعب الفلسطيني من جرّاء رزوحهم تحت نير الاستعمار.

ـ إن الأديب تعامل مع كائنات يجمعها الضعف والحقارة، (الدوري، الذبابة، الفراشة). وهذا بدوره يعود إلى حالة الضعف والهوان التي يعيشها أيضا مع الشعب الفلسطيني،

ـ هذا التواشج هو نوع من تعاطف المصاب مع المصاب الذي يرى فيه نفسه، ويقبله على ضعفه، ويواسيه. وتجدر الإشارة إلى أن أدباء كبارا تعاملوا مع كائنات ضعيفة محتقرة بهذا الشكل، ومنهم «طاغور»، و«أبو العلاء المعري»، ولكن المنطلق الفكري والفلسفي الذي ينطلق منه درويش يختلف عن منطلقاتهما، فدرويش، في كل أعماله لا يتخلّى عن نظرته الجماعية التي يمليها كون بلده يقع تحت الاحتلال، وهو بالتالي لا يفتأ يجمع بين الهمّين الشخصي والجماعي وكثيرا ما كان همّه الشخصي انعكاسا للهم الجماعي، وهذا ما يجعل معاناته مضاعفة.

إن هذه الأجواء التي تحيط بالشاعر تمتلك عليه حياته وفكره، وتجعلنا نردد القول المعروف «كل إناء ينضح بما فيه»، لأن نظرته الفلسفية تأثرت بها، ولنمعن النظر إليه وهو يتحدث عن الصمت قائلا: «للصمت نميمة الجدران، ووشاية الفراغ للفراغ، وللصمت صوت العتمة التي تنساب وتنساح بهيبة جيش سري المواقع، وللصمت هسيس حاسة تتطلع إلى وظيفة أخرى بين النوم واليقظة... الصمت طنين يحول غرفة النوم إلى غابة أشباح»٢٦. لنلاحظ ألفاظ هذا المقطع «نميمة الجدران، وشاية، فراغ، عتمة، جيش سري، طنين، غابة أشباح»، ولنتساءل: هل يستعمل هذه الألفاظ لهذا المقام (الحديث عن الصمت) إنسان يسكن في المناطق الاسكندينافية مثلا؟ إن العدو الإسرائيلي وعلاقة الشعب الفلسطيني معه، يؤثر في أفكار الشاعر التي تنعكس على لغته، إن أجواء الإرهاب، والقمع، والوشاية، والمستعمرات، والتوطين، والتهجير، والجيش السري؛ كل هذه المصطلحات الموجودة بقوة فعل الاحتلال، صارت هاجسا ملك عليه عقله، وسيطر على شعوره، وتسلل إلى لاشعوره ولذلك أخذت هذه المفاهيم تطفو عند كل مناسبة مهما كان موضوعها.

ثمّة حالة تتكرر دائما في الكتابات الشعرية لهذا الأديب، وهي نابعة من نزعة إنسانية وفلسفية تمتلئ بها نفسه

هذه العلاقة بين الشاعر وأبناء شعبه ليست علاقة مختلقة، وبسببها صار مريضا بالاحتلال،وهذا ما أكّده في أكثر من موضع، فهي علاقة يراها ويرعاها، ويشعر بها في يقظته ونومه، لننظر إلى قوله في «جداريته»:

وكلما فتشت عن نفسي وجدت الآخرين، وكلما فتشت عنهم لم أجد فيهم سوى نفسي الغريبة، هل أنا الفرد الحشود؟ ٢٧

وهاهو ذا يتحدث عن الخلود، ويجعله علف الحمار المفكر، ورشوة يعرضها الماكر على تاريخ أمكر.٢٨ وفي مكان آخر يقول عنه: «... ما هو إلا أحد الآثار السلبية أو الإيجابية لحادثة الوجود، وخوف الروح، لحظة انعتاقها من جسد عرفته وألفته على سكنى لا عهد لها بها.» ٢٩ ونظن أن عدم فرحه بالخلود واضح في الفكرة الأولى نتيجة قلقه، وخوفه واضطرابه واضحان في الفكرة الثانية. ولتأكيد هذه الفكرة نتطرّق أخيرا إلى رأيه بالحب، الذي يفترض أن تتساق له ألطف الألفاظ وأكثرها رقة: «للحب تاريخ انتهاء، كما للعمر وكما للمعلبات والأدوية، لكنني أفضل سقوط الحب بسكتة قلبية، في أوج الشبق والشغف، كما يسقط حصان إلى هاوية.»٣٠ وما نظنه أن مقطعا كهذا لا يحتاج إلى تعليق.

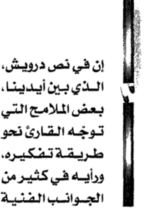
إن ما نريد تأكيده أن كاتب النص

أسير لحالة الاحتلال التي يعانيها وشعبه، وهي التي تسيطر على تفكيره، ولغته، بل آرائه الفلسفية في القضايا الاجتماعية والإنسانية كلها، وهذا ليس بمستغرب من شاعر منتم محب لوطنه وشعبه كمحمود درويش.

ج - القضية الفنية:

إذا كانت هيمنة الاحتلال قد فرضت نفسها على الشاعر، فإن حالة ثانية قد فرضت أجواءها عليه، إنها الحالة الشعرية نفسها التي امتلكت عليه حياته، وشكلت بوجودها كفة موازنة للحالة الأولى، ومن البديهي أن ينظر للأولى من الجانب السلبي، وللثانية من الجانب الإيجابي. هذه الحالة الشعرية تبدأ من الكلمة، ولكن هذه الكلمة التي قدّر لها أن تولد داخل النظام الشعري تمتلك خصوصية ليست لشبيهتها التي ولدت داخل نظام الحكي، أو السرد النثري؛ فهذه الكلمة «ممغنطة»، إن جازت لنا التسمية، مشحونة بطاقات إضافية، ولذلك فإنها تنسلّ من المعجم اللغوي متحصنة بكل العقوق التي تفتخر به، إلى شجرة نسب جديدة لا تمت إلى أصلها بأي قدر من القرابة، والشاعر، أي شاعر، لا ينظر إليها على أنها لقيطة أو هجين، بل إنه يعطيها حقها من التقدير، فبوساطتها يبني مدينته، ويسطّر أحلامه، بل إن محمود درويش يقول: «... الكلمات هي الكائنات»٣١، من هذا المنطلق ستغدو الكلمات قطبا تدور حوله أشياء الشاعر، لأنها تحمل عصا سحرية تناسب حالته، ولذلك يردد: «جرّ المكان إذا برسن العبارة، ... الكلمات وحدها المؤهلة في هذا الغروب لترميم ما انكسر من زمان ومكان، ولتسمية آلهة غفلت عنك وخاضت حروبها بأسلحة بدائية، الكلمات هي المواد الأولية لبناء بيت، الكلمات وطن.»٣٢ وهذا ما يعطي للكلمات خصوصية لا تتميز بها بقية الأمور الأخرى في هذا العالم، حيث إن فيها إيقاع البحر، ونداء الغامض، فيها الكشف عن المخبوء والمعمّى، ولذلك لا يستغرب المتلقي أن يمنحها الشاعر كل هذه المكانة، فهي أداته التي يشتغل بها، ومن دونها يفرغ هو نفسه من مضمونه، ولا يستغرب كذلك أن يتساءل باندهاش كامل، وكأنه يقر للكلمة بكل هذه المكانة التي استحقتها عن جدارة: «كيف تتسع الحروف لكل هذه الكلمات، وكيف تتسع الكلمات لاحتضان العالم؟»٣٣

هذه الكلمات التي لا يروم الشاعر ترويضها، بل تعليمها الجموح، لا يثبتها



إن في نص درويش، الذي بين أيدينا، بعض الملامح التي توجه القارئ نحو طريقة تفكيره، ورأيه في كثير من الجوانب الفنية

إلا المجاز الذي درّب الكائنات كلها على هذه اللعبة.٣٤ والمجاز له صنو هو الغموض، ولكن هذا الغموض هو بدوره صنو الإبداع، إنه من التقنيات الفنية التي لا يتنازل عنها شاعر يحترم صنعته، ولذلك فإن محمود درويش الذي صار يلتزم به بعد أعماله الأولى التي كان شعارها أقرب إلى مقولته «قصائدنا بلا لون ... إذا لم يعرف البسطا معانيها»، لا يفتأ يؤكد على دور الغموض في رفع مستوى القصيدة، ولذلك نراه يردد على نفسه وكأنه يتذكر سيرته الذاتية: «ثمّة شيء يتزيا بالغامض، لا يشم ولا يلمس ولا يتذوق ولا يبصر، هذا ما يجعل الطفولة حاسة سادسة، فسمّوك الحالم من فرط ما ركبت للكلمات من أجنحة لا يراها الكبار، وتحرّشت بالغامض واغتربت.»٣٥

إن في نص درويش، الذي بين أيدينا، بعض الملامح التي توجّه القارئ نحو طريقة تفكيره، ورأيه في كثير من الجوانب الفنية، وهذا الكتاب هو الأول من نوعه في هذا المضمار، صحيح أن كثيرا من الأدباء ألّفوا كتبا مفتاحية تسهل الدخول إلى عوالمهم، ولعل على رأسهم أدونيس في كتبه عن «الشعرية»، و «زمن الشعر»، وغيرها... إلا أن كتاب درويش يتميز بأنه ليس كتابا نقديا، وهو متعدد الجوانب، وآراؤه ضمّنت بشكل يعتمد طريقة «التداعي الحر»، إن جاز لنا هذا التعبير، وهذا يتطلّب من القارئ أن يعيش الكتاب في أثناء قراءته، ويصبر حتى يعثر على ضالّته من خلال تناوب الصوتين: صوت درويش الشاعر، وصوت درويش الإنسان، والطريف في هذا الكتاب أن الشاعر يعطي رأيه في قضية فنية ما، ثم يسوق مقاطع تأتي وكأنها أمثلة تطبيقية على ما يقول، فبعد أن يعطي درويش رأيه في الغموض، يأتي على موضوع هو غاية في الأهمية، هذا

الرأي يقف عنده عندما يقول: «وقلنا إن الشعر هو الشاعر. وكان علينا أن نصدق الشعر ونكذب الشاعر. فهل لي أن أقرأك من جديد لأدرك كيف تسوس المهارة ريح العبارة، لتجعل من كل شجرة أنثى، ومن كل أنثى شجرة، فتكذب على الأنثى وعلى الشجرة معا؟ أيغير هذا يصدق الشعر؟ وقلت لي: إن تطابق الصورة مع الواقع خبر يدفع الخيال إلى الحياد. فلتكذب صورة الشيء لنرى ما بعد الشيء. لترى في ضوء الرؤيا ما يجنبنا العدم.»٣٦

يعطينا الشاعر محمود درويش في هذه الأسطر القليلة رأيه في قضية الصدق الفني، وكيف يتعامل معها. ومما هو معروف أن هذه القضية يمكن أن تستنفد صفحات كثيرة، ولكن آلية التكثيف الشعري تطغى عليه، فيعطي القارئ كلاما نهائيا في قضية شائكة بهذه الأسطر المعدودة. ويركز الشاعر في هذا المقطع على مفاتيح مهمة تبدأ من تصديق الشعر بما يقول لأنه ليس كلاما إخباريا، ويقف عند قضية أخرى يجب ألا تمر هكذا هي المهارة، والمهارة وحدها هي التي تجعل غير الممكن ممكنا. ويثلّث بسؤال فيه استفهام استنكاري عندما يقطع القول في هذا المقام ليقول: «أيغير هذا يصدق الشعر؟ أخيرا يدعو إلى أن تكذب صورة الشيء على الشيء، ويبيّن أن هذا يجنبنا العدم في ضوء الرؤيا.

إن محمود درويش يتدفق عبر نصه، وهذا سلاح ذو حدين، إذ يحتاج القارئ إلى فطنة حتى يربط الموضوعات مع بعضها بعضا، ولا نشك أن في هذا الأمر صعوبة كبيرة، بل إن في ربط الأفكار مع بعضها شطحا هو أقرب إلى اللامعقول، ومع هذا، لا يعدم القارئ متعة هذا الجنون، لننظر إلى بعض الأمثلة التطبيقية على آراء درويش: «ستسمي البحر سماء مقلوبة، وتسمي البئر جرّة لحفظ الصوت من عبث الريح، وتسمي السماء بحرا معلّقا على الغيوم»٣٧ والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو ما علاقة الصدق والكذب هنا؟ وإذا أردنا المماحكة أكثر لقلنا: أين الكذب في كل ما مرّ معنا من «لا معقوليات» ساقها الشاعر. إن الأمور تجري بشكل نسبي، ووفقا للزاوية التي ينظر منها الشاعر، وشيء طبيعي ألا تتوافق زاويتنا وزاويته. ينطبق مثل هذا الكلام على الهلوسات التي تصدر عن الشاعر، ويمكن لنا أن نعطي أكثر من رديف لهذه الكلمة: «سريالية، رؤيا، ... » إلخ، ومثل هذه الرؤى تعطي النص حيوية وإبداعا، كما تمنح الموضوع المطروق بعدا إضافيا يخرج

به عن المألوف، والشعر إن لم يخرج عن المألوف خرج عن جلده، يقول في نصه: «سرداب كقاع بئر مهجورة. تصرخ ولا تسمع صراخك، تختنق بدخان ينشره خلل في جهاز التنفس. لكنك تراه وتشمه وتختنق. يربطك ممرضان إلى صخرة وينهالان عليك ضربا، ثم تنقلك حافلة بلا سائق إلى زنزانة. تصرخ ولا تسمع صراخك، ترى إلى نفسك تمشي عاريا في الشارع. تحاول أن تغطي عورتك بيدك، فتسقط منك يدك. يتناولها أحد الصبية ويرميك بها ضاحكا: أبي مجنون. تصرخ ولا يخرج صراخك. يسقط في رئتيك كالحجر. تنزع أحد الأجهزة الطبية، فيرن جرس الإنذار. يأتيك السجان بهراوة غليظة. تحاول أن تقول له شيئا، فلا يخرج منك صوتك. تشير إلى أنك تريد ورقة وقلما. تكتب: فقدت لغتي.»٣٨ هذه الرؤيا تدخل إلى نسيج النص الدرويشي باستمرار، ولنأخذ مقطعا صغيرا مشابها له ولنمعن النظر به كي تتجلى رؤيتنا بشكل أفضل، يقول في جداريته مجسدا حالة مماثلة للحالة الأولى، وكان ـ فنيا ـ تحت سيطرة المخدر من جراء خضوعه لعملية في القلب:

رأيت طبيبي الفرنسي
يفتح زنزانتي
ويضربني بالعصا....
رأيت شبابا مغاربة
يلعبون الكرة
ويرمونني بالحجارة: عد بالعبارة
واترك لنا أمنا
يا أبانا الذي أخطأ المقبرة!
رأيت «ريني شار»
يجلس مع «هيدغر»
على بعد مترين مني
رأيتهما يشربان النبيذ
ولا يبحثان عن الشعر...
كان الحوار شعاعا
وكان غد عابر ينتظر٣٩

إذن نحن أمام مجموعة من الرؤى التي رآها الشاعر، ولا نقول تخيلها، لأن مفردة تخيلها في الشعر تساوي في مقامها لكلمة رآها في الواقع، وهذه الرؤى لم توضع عبثا، ولا علاقة للعشوائية بها وإنما وضعت لأن الشاعر يريد أن يقول بوساطتها شيئا ما. ولعل من أول الأشياء التي تتبادر إلى الذهن من جرّاء قراءة مقطع كهذا، هو أن الشاعر يريد أن يعرض حالة يعيشها، وكلما كانت حالته مأساوية كلما كانت لوحته الشعرية قاتمة في موجوداتها، سوداوية فيما تقول، وبما أننا أمام عمل فني، وقد افترضنا مسبّقا أن الشاعر لم ينفصل عن مجتمعه، بل إن همه الشخصي ناتج في غالبيته عن همّه الجماعي، فإن النتيجة تغدو أمامنا واضحة بشكل كامل، إن السوداوية التي يقدمها الشاعر في هذه اللوحة، نابعة من سوداوية الوضع الفلسطيني بالدرجة الأولى. ولعل في الإشارة الأخيرة (فقدت لغتي) معنى مكثفا يمكن أن يراق فيه مداد كثير، ففقدان اللغة هنا فقدان للهوية والوجود الناتج عن قضايا كثيرة يصنعها الاحتلال بتنظيم كبير، تبدأ من عملية تهجير الفلسطيني، وتوطين اليهودي، والمداولات التي تجري في السر وفي العلن، من أجل عدم رجوع هؤلاء المهجرين إلى ديارهم، وتختتم هذه المأساوية بالممارسات التي يمارسها العدوان ضد من تبقّى من الفلسطينيين، وكلها ممارسات غير إنسانية، ولا يصدّقها عقل؛ لأن الفلسطيني بعد كل ما يعانيه، متهم بالإرهاب والوحشية، والأنكى أن ثمة تأييدا دوليا كاملا، وصمتا عربيا شبه كامل، يثبت انعدام العدل والأخلاق من هذا الكون.

إن الشاعر يرى أن الكتابة الشعرية تزداد صعوبة كلما عرف الشاعر أكثر، لأن الشعر يعني الإبداع، والإبداع نقيض التقليد

أمر فني آخر تعرض له الشاعر في كثير من أعماله أكثر من مرة، وهذا ليس عيبا لأن كل إناء ينضح بما فيه،كما أشرنا، هذا الأمر هو «طقس الكتابة» نفسه، يقول: «وفي الوسط أوراق بيضاء. ملأى بكتابة بيضاء، تناديك وتناديها، وفيها ما فيها من ذاكرة السابقين المتخفية. وأنت وحدك بلا معين وبلا ضمان، تحاول أن تعثر على سطرك الخاص بك في هذا الزحام الأبيض الممتد ما بين الكتابة والكلام. لم تعد تسأل: ماذا أكتب، بل كيف أكتب؟»٤٠

هذا المضمون أخذ حيّزا كبيرا من تفكير الشاعر وقد عرض مثل هذا الرأي نثرا عندما سأله «حسن خضر» سؤالا في هذا الموضوع، فأجاب: «... إذا لم تكتب على الكتابة ، فإنك تخرج الشعر من كينونته الثقافية ، فللشعر كيانية ثقافية في الدرجة الأولى؛ أما السليقة ، وكيف تعبر الثقافة عن نفسها ، فهذه مسائل تقنية ، وليس هناك شاعر خال من عدّة شعراء ، وقد يكون أي شاعر هو كل الشعراء إذا كان له عمل جدّي ، فكلما عرفت أكثر كلّما أصبحت الكتابة أصعب ، لأنك ستبحث عن مكان خاص بك وسط هذا الزحام ، فالتطور الشعري هائل والاستناد إلى محاورات هو جزء من تقنية ، وهو جزء أيضا من اعتراف بأن الشاعر ليس فرديا لهذا الحد ، فهو صوت الفرد ، ولكنه نتاج تراكم ثقافي ٤١».

إن الشاعر يرى أن الكتابة الشعرية تزداد صعوبة كلما عرف الشاعر أكثر، لأن الشعر يعني الإبداع، والإبداع نقيض التقليد، ومعرفة الكثير ستدخل الشاعر في معادلة البحث عن صوته الخاص البعيد عن الاجترار، وهنا تكمن الصعوبة؛ فالتراكم الثقافي مصطلح إشكالي مضلل، لأنه سيتعارض مباشرة مع جانبه الآخر، النقيض، «صوت الشاعر». والعمل الجدي يقتضي الاستفادة من هذا التراكم، وليس هيمنته على الشاعر. وما من شك أن هذه الاستفادة إجبارية وإلا غدا شعر الشاعر نسخة مهترئة عن الآخرين، أو عملا لا طائل منه.

الأمر الفني الأخير الذي نوّهنا إليه في بداية الدراسة هو احتضان النثر للشعر، في هذا النص. والواقع أن المقاطع الشعرية الموزونة والمقفاة منثورة في كل أرجاء النص، منها ما هو مفصول بخط مائل بين العبارة والعبارة، ومنها ما لم يفصل بمثل هذا الخط، ومنها ما وضع بشكل متصل مع النثر، وهذا الأمر، في رأينا، قد حقق شرط الكتابة الذي أشرنا إليه في البداية، كما حقق متعة القراءة الشعرية لمحبي الشعر، ونعتقد أنه حقق متعة للكاتب نفسه، وهذه المقاطع لم تكن مهمتها تزيينية كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن، وكذلك لم تكن لعبة فنية من الشاعر، فوجودها داخل النص إنما هو عمل معماري، وجزء لا يتجزأ من المتن، وكنا نلحظ أحيانا أن الموضوع الذي يحكى عليه نثريا يتمم شعريا، كقوله نثرا عن الناي: «ماذا يقول الناي، هل يحمل فيما يحمل هذيان الريح؟ أم ينقل فرح الرعاة بولادة حمل جديد؟ أم خوفهم من قطيع ذئاب يحاصر قطيع الأغنام؟ يستدرجك الناي إلى البعيد ويبكي كمن يستبق الفاجعة.»٤٢

إن الناي من الموجودات «الشعرية»

الفنية التي تناولها الشعراء على اختلاف رؤاهم، وهو بصوته الشجي يمكن أن يرمز للفرح والحزن، كما يمكن أن يكون رمزا للتراث، أو الماضي، ويمكن أن يرمز للحنين، ويمكن أن يحمّل بعدا سلبيا للدلالة على القديم المهترئ. ولعل في تساؤلات الشاعر محمود درويش المتنوعة ما يثبت ذلك، إلا أنه يقدم الرأي القاطع به عندما يشير إلى أنه يبكي كمن يستبق الفاجعة. لكن الشاعر شعر أن هذا الموضوع لم يكتمل فأردفه بشعر يثبّت فيه وجهة نظره بشكل أكثر وضوحا:

سألتك / لكني أدرك / أن هواء الليل على جبل مثقوب بالناي سيرشح دمعا سميناه ندى / ستصير غدا نايا سحريا / قلت / فلم تسمعني / لم يكبر جرحك بعد فلا تتركني في هذا الوادي أبحث عنك سدى / لم تسمعني.»٤٣

الاختلاف واضح بين النسقين النثري والشعري من حيث الكثافة والصور والإيقاع، وتفعيلات بحر الخبب جاءت ملائمة للنسق النثري الذي احتضنها، كما منحها السرعة التي تناسب الحالة (حوار مفترض بين شخصين، ومتابعة لفكرة نثرية سابقة)، ولعل هذه الخطوط المائلة استطاعت أن تؤدي دورا أراده الشاعر لها، فقد حددت الجملة، وبيّنت مكان الوقوف، وحجم الشطر الشعري، وأشارت إلى أننا أمام مختلف من الكلام؛ فبعد أن حدد الشاعر مفهومه للناي، أدخل نفسه ضمن المعمعة التي أرادها له وهي البؤس والحزن..

وعلى الرغم من أن هذه الطريقة استعملها الشاعر في معظم الأجزاء الشعرية التي كتبها في نصه، إلا أنها لم تكن الوحيدة؛ فقد وضع أنساقا شعرية كاملة لم يستعمل معها الخطوط المائلة، منها قوله:

«والآن وأنت مسجّى فوق الكلمات وحيدا، ملفوفا بالزنبق والأخضر والأزرق، أدرك ما لم تدرك:

أن المستقبل منذئذ

هو ماضيك القادم.»٤٤

أخيرا أشير إلى أنه على الرغم من أن المقاطع التي أطلقنا عليها تسمية «شعر» حملت مقومات الشعر من حيث الكثافة اللغوية والصور والجرس الموسيقي، إلا أنها لا تقارن بشعره المعروف ذلك أن غالبية هذه المقاطع فيها نبرة خطابية مباشرة، ومستواها متفاوت بين أولها ووسطها وآخرها، وبالتالي فإن سويّتها الفنية أدنى بقليل من سويّة أقرانها، وليست الغاية من هذا القول انتقاص عمل الشاعر، فرديء محمود درويش أفضل من جيد كثيرين غيره، ولا ننسى أننا أمام نص لم يصرّح له بالشعرية، ولكن النظرة النقدية تقتضي منا الإشارة، وكمثال على كلامنا نسوق قوله:

هذا هو الولد الشقي ابن الشقي / ابن الشقية / وابن مائك وابن نارك / جئت منك وجئت من عدم ومن إحدى قصائدك القديمة جئت، جئت من الخيال / لكي أعيد لك الخيال وأحفر اسمك / في الصخور كسائر الشعراء في هذا اليباب / سألت بغلا عن أبيه فقال لي: خالي حصان ثم غاب / ...»٤٥إلخ.

يختتم الكاتب كتابه بطريقة طريفة ومعبرة، إذ إنه يبدأ فصله الأخير بالطريقة التي بدأ بها نصه: «سطرا سطرا أنثرك أمامي بكفاءة لم أوتها إلا في المطالع.»٤٦ وهو يبدأ بكل فقرة من الكلمة التي أنهى بها فقرته السابقة. وكأن الكاتب يصر على جعل رحلته في هذا الكتاب دائرية، كأنها رحلة عبر الكرة الأرضية تناول ما فيها من موجودات. والكتاب بحق رحلة في موضوعات شتى: سياسية، واجتماعية، وفكرية، وفلسفية وأدبية، جاءت كلها بأسلوب درويش الرشيق.

إن هذا الكتاب محطة جديدة ومتميزة في حياة الشاعر، ارتقى من خلاله، على جروحه، لم يهادن ولم يداهن، نقد المحتل بشراسة، ونقد بعض السلبيات الموجودة عند ابن بلده، ومنها سيطرة بعض أنواع الفكر الديني على عقول الناس مما ولد نوعا من الاتكالية الكبيرة التي أدت إلى تعطيل التطور، وانصرافهم إلى أمور حياتية بسيطة بدلا من أن يطوروا أدواتهم العلمية الكفيلة بمقارعة محتل أرعن يعتمد في حربه على تخلفهم. وفي كل هذا، جعل ذاكرته وحدها هي التي تتكلم أحيانا، وتتفجر في أحيان أخرى.

*كاتب سوري

المصادر والمراجع:

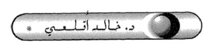
- جدارية، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ط٢، ٢٠٠١.
- في حضرة الغياب، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، أيلول، ط١، ٢٠٠٦.
- محمود درويش ... لا أحد يصل، مجلة الشعراء، بيت الشعر، فلسطين، ربيع وصيف ١٩٩٩.

(Endnotes)

١ - في حضرة الغياب، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، أيلول ٢٠٠٦، ط١، ص ٣٠.
٢ الجدارية، محمود درويش، دار الريس للكتب والنشر، ط٢، ٢٠٠١، ص ١٦.
٣ - في حضرة الغياب، ص ١٣.
٤ المصدر نفسه، ص ٧٩.
٥ المصدر نفسه، ص ٤٧ - ٤٨.
٦ المصدر نفسه، ص ٤٨.
٧ انظر: المصدر نفسه، ص ٣٥ - ٣٦.
٨ انظر: ص ٤٥، ١٤٦، ١٤٧.
٩ المصدر نفسه، ص ٢٨.
١٠ المصدر نفسه، ص ٩٠.
١١ المصدر نفسه، ص ٣٨ - ٣٩.
١٢ انظر: المصدر نفسه، ص ١٢٢.
١٣ المصدر نفسه، ص ٩٣.
١٤ انظر: المصدر نفسه، ص ٦٤.
١٥ المصدر نفسه، ص ١١٩.
١٦ المصدر نفسه، ص ١٢١.
١٧ المصدر نفسه، ص ٨٩.
١٨ انظر: المصدر نفسه، ص ٩١.
١٩ المصدر نفسه، ص ٣٣.
٢٠ المصدر نفسه، ص ٧٦.
٢١ المصدر نفسه، ص ١١٣.
٢٢ المصدر نفسه، ص ٣٣.
٢٣ انظر: المصدر نفسه، ص ٣٣.
٢٤ الجدارية، ص ٣٣.
٢٥ في حضرة الغياب، ص ٥٤- ٥٥.
٢٦ المصدر نفسه، ص ٧٩.
٢٧ الجدارية، ص ٢٣.
٢٨ انظر: في حضرة الغياب، ص ١٠٠- ١٠١.
٢٩ المصدر نفسه، ص ١٧٠.
٣٠ المصدر نفسه، ص ١٣٣ - ١٣٤.
٣١ المصدر نفسه، ص ٢٩.
٣٢ المصدر نفسه، ص ٩١- ٩٢. واضح من المقبوس أن الشاعر يرى في الكلمات أدوات للحقيقة، حيث إنها تستطيع أن تسمي الامور بأسمائها، ويعري ما يحتاج إلى تعرية، ويسحب صفة القداسة عن كثير من الاشياء التي لحقت به هذه الصفة عن غير وجه حق، بل إنه يجعل قوتها أكبر من قوة السلاح. انظر: المصدر نفسه، ص ١٤٢- ١٤٣.
٣٣ المصدر نفسه، ص ٣٠.
٣٤ انظر: المصدر نفسه، ص ١٤.
٣٥ المصدر نفسه، ص ٣١.
٣٦ المصدر نفسه، ص ١٦٩- ١٧٠.
٣٧ المصدر نفسه، ص ٣٠- ٣١.
٣٨ المصدر نفسه، ص ١١٤- ١١٥.
٣٩ الجدارية، ص ٣٠- ٣١. تجدر الإشارة إلى أنني اجتزأت النص، ولم أذكره كاملا، بل سقته لتاكيد الفكرة فقط.
٤٠ في حضرة الغياب، ص ٩٩.
٤١ محمود درويش ... لا أحد يصل، حوار أجراه: غسان زقطان، حسين البرغوثي، حسن خضر، زكريا محمد، المتوكل طه، مجلة الشعراء، بيت الشعر، فلسطين، ربيع وصيف ١٩٩٩م، ص ١٨.
٤٢ المصدر نفسه، ص ٢٢.
٤٣ المصدر نفسه، ص ٢٣.
٤٤ المصدر نفسه، ص ٢٣.
٤٥ المصدر نفسه، ص ١٥٨.
٤٦ المصدر نفسه، انظر: الصفحة ٩، والصفحة ١٧٣. وهو في النهاية يضيف العبارة التالية: «وأطيل خطبتي كشاعر يحتفظ بالمقطع الاخير ليطيل التامل في ما مضى من هواياته».

قصة الطفل وهاجس التجنيس *

قراءة في «قصص الأطفال بالمغرب» لمحمد أنقار



يستطيع الباحث الأدبيّ أن يلحظ، بقلق كبير، الصمت المريب الذي يخيّم على عالم الكتابة للأطفال في العالم العربي بوجه عام، وفي المغرب على وجه الخصوص. وفي اللحظة التي تطرح فيها المطابع الغربية عشرات العناوين الإبداعية الموجّهة للطفل، والموجّهة لكتّاب الأطفال، تعشّش العناكب في مكتبة الطفل العربي، وتعود آخر الإصدارات فيها إلى عشرات السنين. من هنا تأتي ضرورة قراءة هذا الكتاب، الذي يعتبر فريدا من نوعه، من حيث عرضه للسمات الفنية التي وسمت قصص الأطفال في المغرب، وإضاءته السّبل المتاحة لكتابة قصة أطفال مؤثّرة وناجحة».

سؤال الماهية

في معرض حديثه عن الدّوافع العلميّة لإنجاز رسالته الجامعية، يعترف محمّد أنقّار لمحاوره بما يأتي:

« أتذكّر جيّدا أنّي حوصرت أثناء إنجازي تلك الرسالة بمجموعة من الأسئلة المؤرقة التي قضّت مضجعي عقليّا وجسديّا. ذلك أنني لم أختر موضوعا في مجال الأدب العباسي مثلا أو تاريخ الأدب المغربي، مثلما لم أختر كتابة سيرة شخصية أدبية أو معالجة موضوع له صلة بالتاريخ أو التحقيب أو التصنيف، وإنما وجدتني أخوض في مجال يخلو من نماذج أكاديمية وجامعية على الأقل في حقل الدراسات العربية. أما الأبحاث الأجنبية الفرنسية والإسبانية، فلم تكن تنتمي إلى الفضاء الجامعي. لذلك واجهتني أسئلة مركّبة من قبيل: ما المقصود «بقصّة الطفل»؟ هل تعريفها يختلف عن قصة الراشدين، أم إنه فرع منه؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فأيّة علاقة تجمع بينهما؟ ثمّ هبنا حسمنا فيما يخصّ العلاقة، هل نستطيع بعد ذلك أن نحلّل القصة الطّفولية على غرار ما نحلّل القصة الراشدة؟ وأيّ المناهج المطروحة تصلح لمعالجة قصص الأطفال؟ ».(١)

لا تكمن قيمة هذا البوح في استعراض الأسباب الذّاتية والموضوعية التي وجّهت الباحث إلى مقاربة جنس قصص الأطفال دون غيره من الأجناس الأدبية، في هذه الفترة بالذّات، وإنما تكمن في مسألتين مهمتين: ترتبط أولاهما بطبيعة البحث العلمي السّائد في الجامعة العربيّة عموما، المغربية على وجه الخصوص، والمتمثّلة في الانكباب، شبه التّام، على البحث في أجناس أدبية مخصوصة، وطرق مجالات

إبداعية سبق الخوض فيها باستمرار، الأمر الذي يهدّد بأن يسم البحث العلميّ بسمات الاستنساخ والتكرار والثبات، وينفي عنه سمات المغامرة والحداثة والكشف...، أما ثانيتهما، فتتعلّق بماهية الأسئلة التي يعرضها الباحث على طاولة النقاش، والتي لا شك في أنها كانت متقدّمة، تطبيقيّا على الأقل، على كثير مما روّجته الساحة النقديّة المغربيّة، في فترة الثمانينيات من القرن الماضي. فهل كان للنقد الأدبيّ، آنئذ، أن يهتمّ بمفاهيم الجنس والمكوّن والسّمة، وهو في خضمّ هوسه الإيديولوجي وانشغالاته السّياسية، ونزعاته الموضوعية الصّارمة؟

ومن الإنصاف العلميّ، حقّا، أن ينال هذا الاجتهاد النقديّ «جائزة المغرب للكتاب» عام ١٩٩٨، فضلا عن جائزة الأديب المغربي «عبد الله كنون» لعام ١٩٩٩. فهل تمكن هذا المؤلّف الذي أنجز معظمه في بداية الثّمانينيات أن يخطف الأضواء من مشاريع نقديّة معاصرة لو لم يكن على قدر معتبر من الحرفيّة النقدية والجودة الأكاديمية؟ ما هو يا ترى السرّ الكامن خلف هذا التّوفيق؟

يكشف الباحث عن ماهية إنجازه بالتأكيد على أنّ مؤلّفه «قصص الأطفال بالمغرب» من الكتب التي لا تروم تأريخ القصة القصيرة الموجهة للطفل بقدر ما تهدف إلى تحقيق غايتين جماليتين: تتمثّل الأولى في رسم صورة فنيّة مكتملة لتطوّر فنّ قصص الأطفال بالمغرب وتتكفّل الثانية برصد قصّة الطّفل، من حيث هي جنس أدبيّ متميّز بخصائصه الفنيّة، وسماته النوعية، وأساليب تكوينه المخصوصة٢)). وعندما يبادر الباحث إلى الإعلان، منذ البداية، بأن مؤلّفه يعالج «أدبيّة القصة النثريّة بوصفها جنسا من أجناس أدب الأطفال، ويستبعد القصص الشعرية المركبة من جنسين متباينين»(٣)، تتكشّف استراتيجيته النقديّة الموسومة بنظرة متميّزة إلى القصص النثري، وبرغبة حازمة في مقاربته باعتباره جنسا إبداعيّا خالصا، كامل الخصوصية والتكوين عن غيره من أجناس أدب الطفل.

سؤال الخصوصية

إذا اقتفينا السّبيل الذي سلكه الباحث ليرصد عالم الكتابة الموّجهة للأطفال، وهو سبيل وعر كما يعلم كلّ المشتغلين بالأدب، سوف نلاحظ أنه

اهتمّ، في البداية، بمحاولة تحديد مصطلح «الطفل » بحيث أشار إلى الصعوبات المرتبطة بإنجاز هذه المهمّة، والمتمثّلة في تعدّد التعريفات واختلافها بحسب مرجعيّتها المعرفيّة. واهتدى في نهاية المطاف إلى أن مثل هذه الحالات تقتضي من الباحث ترجيح خصوصيات بعض التعريفات، خاصة المتعلّق منها بمجالات ذات ارتباط مباشر بهذا الكائن المتميّز الذي هو «الطفل»، مثل علم التربية وعلم النفس وغيرهما... وهكذا انطلق الباحث في عرض تعريفات كلّ من جان شاتو وهنري فالون وجان بياجي... غير أنّ ما يهمّنا من هذه المرحلة النقديّة المتقدّمة، هوس الباحث بالإشكال الجنسيّ، ومدى فعاليته في خلق إبداع قصصيّ يتجاوب مع نفسية الطفل ومستوى استيعابه، وذلك عندما ينبّه كتّاب قصص الأطفال إلى ضرورة الوعي باختلاف العلماء حول تحديد مراحل نموّ الطفل وطبيعة خصوصياتها، لأن ذلك سوف يسهّل عليهم، لا محالة، حصر الفروق النوعيّة القائمة ما بين قصّة وأخرى، ثمّ تعليلها(٤).

وفي أثناء انتقاده لوجهة نظر علي الحديدي حول أدب الأطفال، والمعتقدة في أن طفل السنتين يمكنه أن يفهم معاني القصة ويبتهج بها، يعلّق الباحث قائلا:

«ونعتقد أن في هذا القول مبالغة. فالطفل في هذه المرحلة قد ينصت إلى مجموعة جمل في حكاية أو قصة قصيرة جدّا، وقد يبتهج لما ينصت إليه، ولكن مصدر هذا الابتهاج لن يكون هو تلك المعاني التي تشير إليها القصة وإنما سيكون إيقاع بنائها وطريقة تنغيم لغتها، وتشخيص حركتها التي قد يقوم بها القارئ الرّاشد. وتلك خصائص تشترك فيها القصة مع ألوان أدبيّة أخرى كالأغنية، والكتب المصوّرة التي نراها أكثر جدارة بأطفال هذه الفترة من القصص والحكايات المكتوبة»(٥).

تستند هذه الصورة النقديّة إلى إشارات فنيّة واضحة تناقش الإشكال الجنسيّ الذي يؤرّق بال الباحث، والمتمثّل في تحديد بعض خصائص القصة الموجّهة للطّفل وسماتها النوعية. وإذن، هذا النص الذي يبدو في ظاهره ردّا نقديّا بسيطا على وجهة نظر معرفيّة جزئيّة يشيّد، في واقع الأمر، حدودا



يدخل التوقيت في تصوّر الباحث باعتباره أساسا تكوينيا في قصة الطفل الناجحة حيث يؤكّد أهميّة اللّحظة في تقديم الشخصيات

تكوينية بين أجناس إبداعية مختلفة مثل: الحكاية والقصة القصيرة جدا، والأغنية والكتب المصوّرة... كما أنّه يرصد الخصائص الفنية التي تبدو مشتركة بين القصة وبين هذه الأجناس، خصائص من قبيل: الإيقاع والتنغيم والتشخيص... بهذا يفتضح هاجس (التّجنيس) الذي يوجّه سعي الباحث العلميّ إلى إثراء حقل تجربته التأمليّة، وذلك من باب إقصاء أيّ تصوّر برّانيّ يهدّد باستلاب الاجتهاد الأدبيّ عن حقله الجماليّ المشروع.

ينتقل الباحث في الفصل الثاني من مؤلّفه إلى التحديد المباشر لمفهوم (قصّة الطفل) انطلاقا من إضاءة السؤال الآتي: ما هي قصّة الطفل؟ وهو سؤال تسمح الإجابة عنه ببيان أوجه التقصير في تعريف كلّ من مجدي وهبه وكامل المهندس (٦) . كما تبرز حجم معرفة الباحث بطبيعة الكون القصصي الموجّه إلى الأطفال. إنه يعيب على تعريف المعجميين اقتصاره على ذكر نوع واحد من القصص مع إهمال باقي الأنواع الأخرى التي لا تقلّ فائدة للطفل وتأثيرا فيه. ويضيف منتقدا:

« أمّا القول بأنّ قصة الطفل تتميّز فنيّا بسهولة اللغة وبساطة التعبير وكثرة المواقف المثيرة لخيال الأطفال. إنما هو قول يهمل المميّزات التقنية الأخرى التي يمكن أن توسَم بها باقي العناصر القصصية كالشخصيات والأحداث والزمان والمكان كما يتجاهل مميزات جماليات الوصف والحوار والتشويق وبنيات السرد»(٧).

يتمتّع هذا الشاهد بقيمتين أساسيتين:

أ- استثماره مفاهيم المكونات والسّمات للإشارة إلى كيفية صياغة الأكوان القصصية الموجهة للطفولة، التي لا ينبغي لفعاليتها أن تكون محصورة في مجالات اللغة والتعبير والموقف القصصي.

ب- تميّز تناوله النقدي عن غيره من النقد الذي غالبا ما كان يهمل مقتضيات التكوين الفنّي العامة، لحساب الجانب الموضوعيّ الجزئي. وتبدو رسالة الباحث جليّة بخصوص ضرورة الاعتناء بالبعدين الفنّي والإنساني في عمليّة الكتابة للأطفال(٨) وليس الانشغال بالبعد التربوي وحسب.

ينتقل الباحث، بعد ذلك، ليرصد مستويات السرد في قصة الطفل مركّزا على النمط الاستطرادي للقصة ذات الحبكة المفكّكة بفعل البناء الدائريّ مثل ألف ليلة وليلة، مؤكّدا على أن الأطفال ينسجمون أكثر مع القصة ذات الحبكة المتماسكة القائمة على بنية التسلسل في عرض الأحداث(٩).

ويدخل التوقيت في تصوّر الباحث باعتباره أساسا تكوينيا في قصة الطفل الناجحة حيث يؤكّد أهميّة اللّحظة في تقديم الشخصيات والحفاظ على مبدأ الوحدة وزرع فتيل التوتّر وتوقيع المفاجأة(١٠). ويستثمر الباحث هنا مفاهيم قصصية متطوّرة، بالنظر إلى معجم كثير من النقد القصصي

المغربي لفترة الثمانينيات، مثل: الحبكة المفككة والحبكة المتماسكة والبناء الدائريّ والتوقيت القصصي والتشويق والمفاجأة والتّحفيز الذي يعتبره البحث البيداغوجي أساس تكوين الطفل لذاته، سواء في المدرسة أو في الحياة (١١).

بيد أنّ هاجس التّجنيس القصصي يطفو بشكل واضح على سياق النقد في معرض حديثه عن وظيفة (مكوّن الوصف) في قصّة الطفل، فيعلن:

«في قصص الأطفال تتنوّع الأوصاف بتنوّع المضامين ومستويات السرد. ففي الحكايات العجيبة وقصص المغامرات والخرافات تتكيّف الجمالية الموجزة للوصف مع المضامين الخارقة المتراكمة والأحداث المثيرة للانفعالات، بينما تمتد الأوصاف في القصص التاريخية بهدف التجسيد وتقريب الحقائق»(١٢).

لا شكّ في أنّ إحصاء الفروق القائمة ما بين وظائف الوصف في كلّ من الحكايات العجيبة وقصص المغامرات وبين مثيلاتها في القصص التّاريخي، يمثّل نزوعا علميّا حازما إلى تمييز خصوصيات القصة الموجّهة للطفل.

وفي معرض حديثه عن مكوّن (التشويق) يحرص الباحث على التمييز بين كلّ من التّشويق المنبثق بشكل عفويّ عن سياق القصة السردي، وبين مقابله المفتعل، قصدا، لأغراض تجارية(١٣). ثمّ إنه لا يفوّت فرصة الإشارة إلى مجموع العوامل المؤثّرة في وجدان الطفل، والحافزة لانتباهه، فيعلن:

«في مقابل تلك المظاهر السلبيّة للتّشويق، توجد طائفة من العوامل لتحفيز الطفل على متابعة النص كالرسوم والخطوط، والألوان وشكل المطبوع، وإخراجه، وحجم الحروف، ونوع الورق ومقدمة القصة، وموسيقى كلماتها، ورنين أسماء أبطالها وأدوات الربط بين مقطوعاتها»(١٤).

ويبرز، في هذا المقام النقديّ المنهج المتّبع من قبل الباحث في تعامله مع النصوص القصصيّة الموجّهة للطفل، وهو منهج تتحكّم فيه نظرة شمولية للإبداع قائمة على شرط مساهمة كل مكوّنات النص القصصي في التّشويق، الأساسية منها والتكميلية مثل الخطوط والرسوم والألوان وحجم الحروف ونوع الورق...

ويواصل الباحث عرض مكونات قصة الطفل ورصد خصائصها الفنيّة، فيتوقّف عند أسلوب كتابتها ليؤكّد على ضرورة مراعاة المستوى المعرفي للقارئ الصغير، وذلك بالتركيز على فصاحة الألفاظ وسلامتها من الخطأ والغريب من الألفاظ... ويتوقّف عند هذه النقطة ليكشف عن القصور الكبير الحاصل في حقل القاموس اللغوي الموجّه للطفل العربي(١٥).

وفي أثناء رصده لحضور مكوّن الزّمن في قصّة الطفل، يؤكّد الباحث على أن الاستثمار الجيّد للزمان «هو الذي يمنح الطفل إحساسا مناسبا لنموّه العقلي عن طريق نسخ التجريد بتجسيمات ملموسة»(١٦). وهنا أيضا يتعزّز يقينه في أهميّة المتلقّي ودوره في إنجاح اللّعبة القصصية أو إفشالها.

ويطفو هاجس التجنيس، من جديد، على مقال رصده للفضاء القصصي، إذ يعلن بأن «تنوّع استعمال الأمكنة في قصص الأطفال يتبع تنوّع الأجناس والأنواع القصصية: ففي النادرة مثلا تقدّم الأمكنة بشحّ واضح على أن الأمر يختلف في الجنس الروائي حيث يمكن للكاتب أن يسهب في وصف الأمكنة العديدة»(١٧). وليس ثمّة شكّ في أنّ التمييز ما بين مفهومي الجنس والنوع، وإبراز الفروق القائمة بين كيفيتي استثمار كلّ من فضاء النادرة وفضاء الرواية، يعتبر نزوعا طليعيّا نحو التبشير بوظيفة الناقد الأدبيّ، التي لا ينبغي بحال من الأحوال أن تشتغل بعيدا عن هدي السياقات النصية: عيّنات المختبر الأدبي.

إنّ الأطفال يحبّون قصص الحيوان، مثلما أنهم يحبّذون قراءة نوع القصص الذي يفسح لهم مجالا أرحب لتدريب مخيّلتهم(١٨). لذلك ينبّه الباحث إلى ضرورة تبنّي المعيار الطبيعي محكّا لانتقاء الشخصيات كأن تراعي «نوعية جمهور الأطفال وفروقه الفردية ومراحل النمو واختيار الظرف المناسب لتقديم شخصية نمطيّة جديدة أو الإحجام عن تقديمها»(١٩).

> «إنّ قصة الطفل النثريّة هي جنس أدبيّ نمطيّ يسرد أساسا للأطفال كي يقرأوه أو يُقرأ لهم قصد التسلية والإمتاع.

ويتوقّف في حديثه عن الحدث القصصي ليشدّد على أنّ الطفل لا ينسجم إلّا مع القصة التي تقدّم له أكبر قدر من الحركة، والتي تلمّح أكثر ممّا تصرّح لأنها تمنحه بذلك الفرصة لكي يدرك بمجهود ذاتي كثيرا من خفايا الحياة وألغازها(٢٠).

ويرسو الباحث، في تعريفه لقصّة الطفل، على الخصوصيات الآتية:

«إنّ قصة الطفل النثريّة هي جنس أدبيّ نمطيّ يسرد أساسا للأطفال كي يقرأوه أو يُقرأ لهم قصد التسلية والإمتاع. تراعى في تركيب عناصره وتحديد أجناسه وأنواعه الخصائص النوعية والذّاتية لنموهم الجسمي والنفسي والعقلي والاجتماعي والخلقي واللغوي، ثمّ الخصائص الموضوعية الخارجية، وكذا المكونات العامة للجنس الأدبي وسمات النوع»(٢١).

وكما يبدو من خلال المفاهيم النقديّة المتطوّرة التي يؤسّس الباحث بواسطتها تصوّره لماهية قصّة الطفل وخصوصياتها، فإن ثمّة وجودا لوعي متقدّم نسبيّا بكيفية تضافر مكوّنات الإبداع القصصي وخصائصه الجنسية وسماته النّوعيّة نشدا للتأثير في القارئ وتمتيعه ببهجتي المتعة والفكر. ولكن، دعنا نتوقّف عند هذه المرحلة من مراحل الاجتهاد النقديّ، ونطرح الأسئلة الآتية:

هل تجاوز تصوّر الباحث لأسلوب اشتغال مكوّنات النصوص القصصية الموجّهة للطّفل، وكيفية استثماره السّمات الفنية المختلفة، البرزخ المنهجيّ الخطير الذي يفصل ما بين حدود التصوّر الضيّقة وحقل التطبيق الرّحب؟ أليس التلاحم والانسجام ما بين مكوّنات النظريّة النقديّة وفعالية ممارستها شرطا أساسا من شروط موضوعية البحث العلميّ مهما كان مصدره ومجال اشتغاله؟ وبكلمة: هل أدرك محمّد أنقّار خطورة المأزق الذي يتخبّط فيه الناقد الأدبيّ أحيانا كثيرة، والمتمثّل في عدم الوفاء، تطبيقيّا، بما يكون تعهّد به نظريّا، واستطاع أن يتفاداه. ذلك ما سيكشف عنه الآتي.

القراءة المخصوصة والخطاب الأدبي

الحقّ أنّ وقفة متأنيّة مع الفصول

التطبيقية الخمسة لهذا المؤلَّف تدفع إلى الاعتقاد بحرص الباحث المتواصل على الالتزام بمناقشة جوانب متعدّدة من القضايا المتعلّقة بقصص الأطفال بالمغرب، وهو التزام يجتهد ليكون التزاما فنيّا، وظيفته الأساس إضاءة بؤر الجمال والتماسك المتّصلة بقصة الطفل المغربيّة، ومكان الاختلال والتفكّك فيها، بعدما رصد في الباب الثاني من الرسالة جوانب تاريخية من مسيرتها، وإلاّ بماذا توحي عناوين الفصول الآتية: (خطاب القيمة، خطاب المغامرة، الخطاب الخارق، الخطاب الشّاعري)؟ إنها عناوين توحي بنزوع فنيّ نحو مناقشة ظاهرة السّمات في قصص الأطفال، خطوة نقديّة ندرك جيّدا أهمّيتها (لتجنيس) القصة الموجّهة للطفل وتمييزها عن غيرها من الأجناس والأنواع القصصية الأخرى.

في إبّان رصده (لخطاب المغامرة) في قصة الطفل المغربيّة، وبعد أن يقدّم تعريفات دقيقة لمصطلح (المغامرة)، ينتقل الباحث إلى مقاربة بعض قصص الأطفال مقاربة تكشف عن الوسائط الفنيّة التي يخترق بواسطتها حصون الإبداع، فتبدو القراءة المخصوصة الشاملة أبرز هذه الوسائط. لنصغ إليه وهو يحلّل قصّة الكتّانيّين× «مغامرات ذكيّ»:

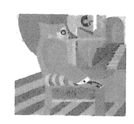
«نفتح الكتاب ونبدأ مشروع القراءة لنلتقي بأوّل اسم في النصّ وهو

«عمارة». نتابع القراءة ونلاحظ أن الاسم يتكرّر ثلاث مرّات في الصفحة الأولى(١٤)، فتخامرنا فكرة أن «عمارة» هو المقصود «بالذّكاء» الوارد في العنوان، إلاّ أن هذا التخمين يظلّ بلا سند على الأقل في الأسطر التمهيدية التي يمكن اعتبارها مدخلا للنص. من هنا تصبح القراءة الشاملة للكتاب ضرورية» (٢٢).

إنّ أسلوب الحرص، في هذا المقام، على تناول تفاصيل الإبداع القصصيّ الموجّه للطّفل، يتأسّس انطلاقا من تلك القراءة الشّاملة للنص القصصيّ استهلالا بالعنوان، مرورا بمدخل النصّ وانتهاء بمجمل الكتاب. وبذلك تصبح القراءة بمنزلة معيار نقديّ حاسم لتحديد مدى تأثير القصة في الطّفل المتلقّي أو إخفاقها في ذلك. وربما كان هذا ما يحفّز الباحث إلى التحذير من عدم جدوى استثمار

محمد أنقار

مؤنس العليل



قصص قصيرة

أفريقيا الشرق

بعض الصور البلاغة التي يستعصي على القارئ الطّفل استيعابها(٢٣).

ويتحكّم السّياق الجنسيّ بشكل ملحوظ في قراءة الباحث لهذه القصّة بنفس الدرجة التي يتحكم فيها السّياق النصيّ. وهذا نمط من القراءة متميّز عمّا كان سائدا في النقد القصصي لفترة الثمانينيات. لنصغي إلى الباحث وهو يرصد بدقّة خصائص التمهيد القصصي:

«والظاهر أن التمهيد قد أنيطت به في هذا النصّ مهمة الإخبار السريع «بمطلع» المشكل قبل أن تناط به مهمّة أخرى. وتبعا لهذه الغاية، تمّ تزويد القارئ بأكبر قدر ممكن من المعلومات عن البطل عمارة – وليس عن «فضاء» بطولته– حتى يتمكّن ذلك القارئ من المتابعة السليمة لمغامرات النص. التمهيد إذن سريع من حيث الوظيفة، لكن هذه السرعة الإخبارية لا تنفي الهدوء الذي يهيمن على حركاته وأفعاله تماما كما يهيمن عادة على الحكايات التي هي من هذا القبيل. ومثل هذه السّرعة، كنّا قد وجدناها في قصة «الصديق الوفي» لمصطفى غزال، ووسمناها حينذاك بصفة التسرّع لإيصال القيمة إلى القارئ. ويمكن هنا الاستفادة من الصفة نفسها، لكن على أساس أن التسرع في النص الذي نحن بصدده ليست له غاية منفعية قريبة. ومن هنا الفرق الكبير بين الخطابين».(٢٤)

إن هذا الشّاهد، الطويل نسبيّا، يسهّل علينا ترجيح وفاء الباحث بالتزاماته الفنيّة التي سطّرها في مستهلّ رسالته، والمتمثّلة في الكشف عن أدبيّة القصة النثريّة الموجّهة للأطفال. والحقّ أنّ الباحث يفلح بواسطة مثل هذه العيّنات النقديّة أن يثري الإبداع القصصيّ، ذاته، ويضيف إلى القارئ من الخبرات والمتع ما يهوّن عليه مسالك النقد الأدبيّ الوعرة. انظر كيف يعرض هذا النصّ جملة من المفاتيح الفنيّة التي لا تأثير للقصة ولا إشعاع إلاّ بها:

- التمهيد القصصي الملفت من حيث هو مكون أساس من مكوّنات القصة الناجحة.
- الرابط التواصلي المفترض ما بين المبدع والقارئ (ضرورة استحضار القصّاص لخصوصيات القارئ الصغير العمرية والمعرفية والبيئية...).
- الاستثمار الجيّد لمكون الشخصية القصصية في علاقته بباقي مكوّنات النسيج التخيلي للقصة.
- مراعاة إيقاع القصة السردي، وكيف أنه يمثّل رهان نجاح القصاص وتفوّقه.

في معرض رصده (للخطاب الخارق)، يتوقّف الباحث عند قصّة «الولد الآلي» للقصاص المغربي محمد ابراهيم بوعلو، فتبدو نظرته النقديّة موسومة ببعض عمق وحرفيّة، وبالضبط عندما يسلّط الضوء على أهميّة بعض المكونات القصصية في جذب القارئ الصغير والتأثير فيه، متسائلا عن السبب الذي يجعل الطفل المغربيّ ينفر من نصوص قصصية محليّة بينما يقبل بنهم على أخرى مشرقيّة تنجح في أسره وإمتاعه. يعلن الباحث:

«لا شك في أن السؤال الذي قد يعرض نفسه الآن هو: لماذا يكون في استطاعة الطفل المغربيّ في مرحلته المتأخرة أن يفهم نصّا عجيبا «كسندريللا» من دون أن يكون في مقدرته أن يستوعب الاستيعاب الدقيق نصّا مغربيّا عجيبا «كالولد الآليّ»؟ ولعلّ المفارقة التي يخفيها الجواب عن هذا السؤال هي أن الطفل في المثال الأول لا «يفهم» ولكنه يتلقى «انطباعا» غامضا ومؤثرا يخرج به من مجموع الأحداث المتشابكة التي رتّبها

السارد تبعا لمنطق الحكاية العجيبة.

أما في المثال الثاني فإن على الطفل أن «يفهم» وألاّ يكتفي «بالانطباع» نظرا لأن الخطاب العجيب يقترح عليه بعدا « تقنيّا مستقبليّا »، أي يطالبه بأن «يتذوّق» من خلال «الفهم» بينما الطفل المغربيّ لا يملك الشروط الضرورية لهاتين العمليتين. من هنا لا نعتقد أن غاية الإمتاع ستتحقق بالدرجة المطلوبة»(٢٥).

إنّ التّركيز، في هذا المقام، على (شرط التّواصل) يعتبر تأكيدا على إحدى وظائف القصة عموما، وقصة الطفل على وجه الخصوص. وهو اعتراف، من جهة أخرى، بأن التّواصل لا يكون دائما، وفي سائر الأجناس الأدبيّة ومع كلّ المتلقّين نتيجة حتميّة للفهم، ولكن ثمّة وجودا لعوامل أخرى أكثر التصاقا بنمط الإبداع وبمنتجيه ومستهلكيه، عوامل مثل: وحدتي التأثير والانطباع وشرطي المتعة والفائدة وأجواء التّشويق والتوتّر وكفاية الإقناع بواقع القصة التخيلي، وغيرها من توابل الاجتهاد القصصيّ الذي لا يمكن أن يستوي طعمه ويلذّ إلاّ بها. فضلا، بطبيعة الحال، عن الدور الثقافي المزدوج الذي يمكن أن تلعبه (قصة الطفل) في تكوين هذا الأخير، وفي كشف نمط المجتمع الذي ينتمي إليه وتطلّعات هذا المجتمع (٢٦)

بإيعاز من هاجس التجنيس، وعلى هدي قراءة مخصوصة، يحرص الباحث على اعتماد السمات السردية معيارا لتصنيف قصة الطفل بالمغرب، وهو معيار يستمدّ شرعيته من الجوهر الأدبي ذاته. إذ نجده يرصد من خلال النصوص القصصية المختارة، عيّنات التجربة، سمات فنية من قبيل: المغامرة والخارق والشّاعرية... وهو ما نصادفه في سياقات نقدية عديدة، مثل السياق النقدي الآتي الذي يرصد من خلاله التفاعل المتناغم ما بين مكوّنات قصة الطفل وسماتها النوعية بقوله:

«من تلك السّمات أيضا، اعتماد الحكي الشاعريّ على الفضاء القصصي بوصفه كلمات مكتوبة على الورق وفق نظام خاص، ثمّ باعتباره إشارات لغويّة قادرة على إحداث تأثير تصوّري لدى القارئ؛ ومن هنا اهتمامها بإبراز معالم الصورة الشاعريّة الحالمة. ومن ذلك اعتماد الزمن الإيقاعي المتقطّع، ورفض الزمن الواقعيّ الممتد، وتعدّد مستويات الوصف(وصف الأماكن/وصف الطبيعة)، واعتبار البطل الرئيس شخصية أساسية

يحرص الباحث على اعتماد السمات السردية معيارا لتصنيف قصة الطفل بالمغرب، وهو معيار يستمدّ شرعيته من الجوهر الأدبي ذاته

وحيدة، تطمح إلى إعادة خلق العالم من خلال نظرتها الخاصة المنفردة بصرة يستحيل معها الآخرون إلى أشباح، ثمّ تنوّع مستويات الرّموز، والتركيز على موسيقية الكلمات والتراكيب والخصائص الصوتية للحروف، والضغط على بعض نبراتها، واعتماد الأحلام وذكريات الطفولة والمشاعر الذّاتية من حيث هي موضوعات أثيرة»(٢٧).

إنّ الثراء الفنيّ لهذا الاستشهاد يعكس وعي الباحث الناضج بالوظيفة الجمالية الموكولة إليه. ولهذا ليس من قبيل المصادفة أن تصدر مؤلّفاته النقديّة التي ظهرت بعد قصص الأطفال بالمغرب، مثل:

«بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية)» و«بلاغة النص المسرحي» و«صورة عطيل»، عن نفس اليقين في رحابة النص الإبداعي، وقدرته على مدّ القارئ المخصوص بمفاتيح أكوانه المتخيّلة البهيّة. أليست (القراءة المخصوصة) مدرسة يتعلّم منها الإنسان كيف يقرأ، وكيف يفكر، وكيف يعيش؟

غير أنّ التّماسك الذي يتمتّع به هذا الاجتهاد الأكاديميّ المتميّز لم يحل دون بروز بعض الثغرات التي لا نحسب أن لها تأثيراً يُذكر على قيمته الفنيّة أو العلمية أو على أدائه المنهجي، وإنما على أدائه التواصلي، من ذلك كثافة هذا العمل المعرفيّة وكثرة إحالاته المرجعيّة، ما يشتّت، في بعض الأحيان، انتباه القارئ ويفرض عليه إيقاعا معيّنا في قراءة الصور النقديّة وإعادة قراءتها مرّات ومرّات من أجل استخلاص عصارتها المعرفية والجمالية... ويبدو لي أن التّخفيف من كثافة هذا الاجتهاد، خاصة في نسخته النقدية الموجّهة إلى جمهور القرّاء، كان مطلبا ضروريّا حتى يستفيد منه كل المرتبطين بهذا النمط من التأليف، من قصاصين ومدرسين ومرشدين اجتماعيين ومنشّطين وغيرهم.

* كاتب من المغرب
Khali-akali@hotmail. com

× ألقيت هذه المداخلة في فعاليات اليوم الدراسي الذي نظمته جمعية دكاترة وزارة التربية الوطنية بتنسيق مع جامعة عبد المالك السعدي بتطوان، حول أعمال الأديب المغربي محمّد أنقار، خريف ٢٠٠٥، بدار الثقافة بتطوان.

١- «حوار مع محمد أنقار»، أنجزه الشاعر العيّاشي أبو الشتاء، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي المغربية، ع ٦١٢٣، الثلاثاء ١٦ ماي ٢٠٠٠. ص: ١٠

٢- من حوار إذاعي أنجزته الصحافية نجاة بنّاني مع محمّد أنقار، بالإذاعة الوطنية بالرباط: مساء يوم الاثنين ٢٥ فبراير ٢٠٠٠.

٣- قصص الاطفال بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، سلسلة رسائل وأطاريح جامعية، ط١، ١٩٩٨، ص: ٥

٤ – نفسه، ص: ١٥

٥-نفسه، ص: ١٧

٦-نفسه، ص: ٣١

٧-نفسه، ص: ٣٣

٨-نفسه، ص: ٣٣

٩- نفسه، ص: ٣٤

١٠-نفسه، ص: ٣٥

١١- El conocimiento de los ninos por la morfopsicologia.Louis Corman.Traduction por Maria Rosa Ley De Planellas;Editorial Planeta .Barcelona.1980.P. 242

١٢- نفسه، ص: ٣٦

١٣-نفسه، ص: ٣٧

١٤-نفسه، ص: ٣٧

١٥-نفسه، ص: ٣٧-٣٨

١٦-نفسه، ص: ٣٨

١٧-نفسه، ص: ٤٠

١٨-نفسه، ص: ٤١

١٩-نفسه، ص: ٤٠

٢٠-نفسه، ص: ٤١

٢١-نفسه، ص: ٥٦

× ويقصد الاخوين القصاصين عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني

٢٢-نفسه، ص: ١٨٥

٢٣-نفسه، ص: ١٨٦

٢٤-نفسه، ص: ١٨٧

٢٥-نفسه، ص: ٢٤٣

٢٦-ثقافة الاطفال، هادي نعمان الهيتي، عالم المعرفة، ع١٢٣، مارس ١٩٨٨، ص: ١٧٢

٢٧-قصص الاطفال بالمغرب، ص: ٢٨٦.





يعدّ تنظيم المسابقات وتخصيص جوائز للإنجازات الثقافية والأدبية وسواها وسيلة مهمّة من وسائل تشجيع العمل الإبداعي والاعتراف بالتفوق والتميّز للمبدعين في مختلف المجالات، غير أنّ ثمّة إشكاليتين اثنتين تبرزان في سياق تنظيم هذه المسابقات واختيار الفائزين فيها. أمّا الإشكالية الأولى فهي إشكالية المعايير التي يجري بموجبها تحديد الفائزين، إذ ليس من السهل وضع حدود وتعريفات راسخة ومستقرّة للإبداع الذي يتمايز به الكتّاب والأدباء والمثقفون وسواهم، كما أنّ أحدًا لا يستطيع أن يضمن سلامة الأحكام التي يصدرها أعضاء لجان التحكيم من النوازع والأهواء والاعتبارات الشخصية.

أمّا الإشكالية الثانية فهي أنّ التقدّم لكثير من هذه الجوائز يكون متاحًا لمختلف مستويات الإبداع دونما تمييز بين صاحب كعبٍ عالٍ في الإبداع وصاحب تجربة غضّة، وفي هذه الحال يفوز أصحاب الأقدمية والشهرة والباع الطويل بالقدح المعلّى، ويعود المبدعون من الناشئة مكسوري الخاطر، ممّا قد يؤثّر سلبيًّا على إبداعهم.

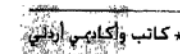
وممّا يتصل بهذه الإشكالية أيضًا أن يزهد كبار المبدعين والمثقفين والمفكرين في المشاركة في هذه المسابقات حتى لا يجدوا أنفسهم في منافسة غير عادلة مع الناشئة من المبدعين، وحتّى لا يتعرّضوا لاحتمال أن يخسروا المنافسة أمام هؤلاء الناشئة، فلا يرضى علمٌ مشهور على مستوى الوطن العربي جاوز الثمانين مثلاً أن يزجّ باسمه بين كتّاب وأدباء من جيل تلاميذه في منافسة قد يكون هو الخاسر فيها.

وفي الوقت نفسه قد يعزف المبدعون من الناشئة عن المشاركة في مسابقات ينافسهم فيها أعلامٌ كبارٌ ذوو شهرة واسعة.

وعلى ذلك فإنني أرى أن وزارة الثقافة الأردنية قد أحسنت صنعًا في تقسيم جوائزها إلى نوعين : جوائز الدولة التقديرية وجوائز الدولة التشجيعية، أمّا التقديرية فتخصّص لمن بلغوا في تخصصاتهم شأوًا بعيدًا وحققوا سمعة عربيّة ودولية واسعة وقدّموا إنجازًا كبيرًا، ولمنح هذه الجائزة لا يحتاج مستحقوها أن يتقدموا بأي طلب للوزارة، إنّما تحدّد الوزارة حقول الجائزة في كلّ سنة وتشكّل لجنة علميّة رفيعة المستوى لاختيار من تنطبق عليهم شروطها، وهي بذلك تحافظ على ماء وجوه هؤلاء العلماء والمفكرين الكبار، وكم أتمنّى لو أن الجوائز الكبيرة التي تمنحها الدول والجامعات والمؤسسات المشهورة في الوطن العربي يجري منحها على هذه الصورة دون إحراج أحد من الناس.

وأمّا الجائزة الأخرى التي تمنحها وزارة الثقافة في الأردنّ فهي جائزة الدولة التشجيعية، ومثل هذه الجائزة مخصّصة للشباب والناشئة من المبدعين، وفي مثل هذه الحالة لا بأس من تحديد حقول الجائزة والإعلان عن مسابقة لمن يريد أن يتقدم لها، لأنّ حقل الجائزة يكون واحدًا والمتقدمون لها يكونون من سنّ متقاربة، فلا يكون ثمة حرجٌ من فوز أحدهم دون الآخرين.

ولذلك فإنّ المسابقات ومنح الجوائز حتى تكون أكثر عدالة ومنطقية يجب أن تخصص لفئة عمرية محدّدة وفي حقول علمية أو أدبية محدّدة أيضًا. وبذلك تشكل هذه الجوائز حوافز أكثر إقناعًا للإبداع والسعي إلى التميّز والتفوّق.


* كاتب وأكاديمي أردني

بنية التوتر السردي في «المباءة»*
أبعادها الدلالية والفنية

د. محمد المسعودي *

يعد محمد عز الدين التازي من الروائيين المغاربة الذين راكموا إنتاجا مهماً على مدى العشرين سنة الأخيرة. فقد قارب ما أصدره من روايات عشرين نصا إلى جانب عدد من المجموعات القصصية وبعض الكتابات الأدبية الأخرى. ونظرا إلى صعوبة الوقوف على مجمل إنتاجه رأت هذه القراءة الوقوف عند رواية «المباءة» التي صدرت في طبعتها الثانية بعدما تم اعتمادها في برنامج اللغة العربية بالتعليم الثانوي في المغرب، وذلك، بالتركيز على بنية التوتر السردي فيها.**

١/ توتر الحكاية: دائرية الأحداث وتشابكها

يصعب على القارئ تلخيص المتن الحكائي للمباءة تلخيصا وافيا نظرا إلى طبيعة كتابتها التي تخضع لتداخل الوقائع والأحداث واختلاط الحاضر بالماضي واختلاط الضمائر وأصوات السارد بأصوات الشخصيات الأخرى. ومع ذلك يمكن الإلمام بالمتن الحكائي فيها عبر تتبع خيوطها الكبرى.

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام يحمل القسم الأول والأخير منها اسما مشتركا الضريح والمقبرة أو المقبرة والضريح، بينما ينفرد القسم الثاني باسم السجن. وبين القسم الأول والثالث تتوزع مشاهد حياة قاسم الموزعة بين المقبرة والضريح.

تبدأ الرواية في قسمها الأول بسرد علاقة قاسم بالأزميل الذي يشكل به شواهد القبور الرخامية، وتصوير علاقته بالحروف وما تشكله في حياته؛ هذه العلاقة التي تصل حد التوله الصوفي والتماهي الحلولي. وعبر نظرة قاسم للحرف نكتشف رؤيته للحياة ولذاته وللعالم من حوله. ومن خلال الخطاب الوجداني/الشعري الذي يعبر به السارد عن نظرة شخصية قاسم إلى الحرف ندرك السر وراء ذلك العشق الكبير. السر الذي يكمن في «هروب» قاسم اللاإرادي من العالم الخارجي ومن أزماته الشخصية التي ذاق مرارتها في علاقته بولديه، وفي عمله السابق باعتباره مديرا لسجن عين قادوس.

اتخذ قاسم من غرفة في ضريح الولي سيدي علي بوغالب مكانا لإقامته بعدما ترك بيته. وفي الضريح صار يعيش بين القطط والقبور والزوار وبعض الشخصيات الأخرى منقطعا عن أسرته منعزلا في عالمه الغريب. ومحكي الرواية لا يقف عند عتبة الضريح بل يتعداه إلى الخارج لنكتشف حقيقة شخصية قاسم وطبيعة علاقته بالآخرين -كما سنرى لاحقا- وبالخصوص علاقته بأسرته الصغيرة. هكذا نستشف أن قاسما عانى من توتر علاقته بولديه منير ومنيرة بسبب ظرف اجتماعي سياسي ذاق منه الوبال، فقد تعرضت منيرة لبعض الضغوط وطوردت من قبل أشخاص لم يرض قاسم أن تنخرط منيرة في صفوفهم، واختطف منير ولم يعرف له مكانا وحينما أطلق سراحه اكتشف الأب أن ابنه تغير فكرا وسلوكا بعدما انكسرت نفسيته وأحبطت تطلعاته.

وإذا كان القسمان الأول والأخير يركزان على حياة قاسم في الحاضر وهو يعيش

بين الضريح والمقبرة، فإن القسم الوسط يعود إلى عمق إشكال الشخصية ومكمن أزمتها الإنسانية. في هذا القسم يضطلع قاسم بالحكي عن أزمته، ثم تليه ابنته منيرة وزوجته رقية وأخيرا ولده منير. وعبر رؤى الشخصيات الأخرى نكتشف حقيقة معاناة قاسم وسر لجوئه إلى الضريح. إن قاسما مدير سجن عين قادوس عانى مما عانى منه السجناء من قهر وتسلط واضطهاد عن طريق اختطاف ولده منير وتعرضه للتعذيب والإكراه البدني. فكان الحدث القطرة التي أفاضت كأس صبره وتحمله فولى الأدبار صوب الضريح والمقبرة مخلفا وراءه السجن والأسرة مؤكدا في تخيلاته وأوهامه أن (النسر) اختطف منه أسرته ومسكنه. وفي هذا المحكي الذي يتخلص من الخلط والتخيلات الكثيرة تتشكل قصة قاسم بشكل مترابط ومتناسق. فيدرك القارئ أن قاسما كان وطنيا مقاوما للاستعمار قبل أن يصبح مديرا للسجن، ويكتشف أن الرجل لم يكن مرتاحا إلى وظيفته لأن سجنه يضم إلى جانب المجرمين الطلبة والمثقفين مما كان يثير قلقه واضطرابه. وعندما تعرض ولده لما تعرض له بسبب مواقفه السياسية -التي بلورها عن طريق احتكاكه ببعض السجناء اليساريين المقيمين بسجن عين قادوس- المناقضة لرؤى بعض التيارات الدينية أصيب بالحيرة والاضطراب والخوف فعمل على معرفة مصير ابنه، وعندما عاد منير حاملا فكرا آخر وسلوكات جديدة ترجى الأب أن تكون الهداية قد عرفت طريقها إلى حياته، لكن الإبن هاجم أباه بسكين محاولا اغتياله، وحينما تراجع وهدأ ونسي الأمر، فإذا به يختطف مرة ثانية ويتعرض لتعذيب أشد وأنكى من المرة الأولى ولما عاد إلى بيت والده أخلد إلى الصمت والذهول. وفي هذا القسم نقف عند حكاية منيرة ومنير وسر التوتر في حياة مدير السجن الذي أدى به إلى الاضطراب النفسي والقلق الروحي اللذين انتهيا به إلى العيش بين القطط في الضريح وإلى الأنس بالمقابر والاشتغال بالنقش على رخام شواهد القبور.

تروي منيرة جوانب أخرى من قصة الأسرة وما أصاب أفرادها من تغيرات في المواقف والسلوك وما نتج عن ذلك من وقائع ومواقف. كان الأب يصر على الحصول على تقرير طبي عن حالة منير حتى يتمكن من الاتصال ببعض المنظمات الدولية ليطلعها على صور التعذيب

تروي منيرة جوانب أخرى من قصة الأسرة وما أصاب أفرادها من تغيرات في المواقف والسلوك وما نتج عن ذلك من وقائع ومواقف

والتشوه الذي أصاب جسد ولده. وكانت منيرة ترى لا جدوى هذا التقرير لأن منيرا تعرض للخطف مرتين عذب خلالهما. في المرة الأولى كان الخاطف مجهولا، وفي المرة الثانية كان معروفا (المغاربة الأفغان)، ولكن لا سبيل إلى إثبات شيء ضد أحد. وفي الليلة التي سبقت سفر قاسم إلى الرباط وانقطاع أخباره نهائيا عن أسرته كان قاسم في حالة غضب وانفعال شديدين بحيث شتم ابنته ورمى ربطة العنق التي كانت بيده على وجهها. امتد غياب الأب سنتين-حتى اللحظة التي تروي فيها منيرة هذه الوقائع- لم تعرف عنه الأسرة شيئا سوى أنه ترك سيارة الدولة في مرآب الفندق بالرباط كما ترك ملابسه وحقيبة أعماله، وسوى إفادة حارس الفندق الليلي التي ذكر فيها أن قاسما أخذ يصرخ في غرفته، ثم اندفع نازلا الأدراج وهو عار وخرج يجري في الشوارع حتى اختفى عن نظره.

وإذا كان القسم الأول من الرواية - كما رأينا- يركز على حياة قاسم في الضريح والمقبرة، فإن القسم الثالث يعود في حركة دائرية إلى قاسم الذي صنع رداء من الحروف، أو بالأحرى من ورق الجرائد ارتداه وغادر الضريح ليجول في شوارع فاس وأزقتها. وفي أثناء جولاته كان يثير استغراب الناس ويفزعهم بهيأته الغريبة. وفي وسط الزحام وفي حي من أحياء المدينة الشعبية (راس الشراطين) يسمع قاسم فتاة تخاطب امرأة قائلة:

- ها هو مول القطوط.

وحينما يتفرس في وجه الشابة يتعرف على ابنته منيرة، وعندما يتأمل المرأة يدرك أنها زوجته رقية، فيندفع نحو المرأة ليعانقها والدموع تطفر من عينيه مخبرا إياها أنه قاسم.

بهذه اللقطة الدالة تنتهي الرواية بما يؤشر على أن حالة قاسم الغريبة، وحياته العجيبة التي قضاها بين الضريح والمقبرة وبين «شعبه من القطط» قد انتهتا، وأنه عاد في النهاية إلى أسرته ليؤدي دوره كزوج وأب صالح حتى إن كان قد فقد وظيفته. ولكن قاسما على الرغم من الاهتزازات التي تعرض لها ظل قوي الشخصية يأبى كل السلوكات الزائفة في المجتمع ويرفضها. وهذا ما سنكشف عنه في المحور اللاحق.

٤/ بنية التوتر السردي: سمات أسلوبية

نتناول في هذا الحيز ثلاث سمات أساسية تشكل بنية التوتر السردي في النص وتشيد هيكله الفني وتبين علاقته بالواقعين الاجتماعي والسياسي في المغرب المعاصر، وهذه السمات هي:

١/التصوير الحسي والمجرد،

٢/حيوية الشعري والسردي،

٣/بنية الغرابة والسخرية.

فكيف نتبين عبر هذه السمات جمالية البناء الفني وخصائص التوتر السردي في «المباءة»؟ وكيف تتواشج عناصر الحسي والمجرد والشعري والسردي وملامح الغرابة والسخرية لتشكيل هذا النص الروائي؟ وكيف تجسد هذه الخصائص الفنية الأبعاد الاجتماعية والسياسية في الرواية؟

١/التصوير الحسي والمجرد:

ينبني التصوير السردي في «المباءة» على تضافر عناصر الحسي والمجرد وتداخلها بسمات اللغة الشعرية وخصائصها لتتجسد رؤى السارد وتتشكل بنية الأحداث وتتابع الوقائع وتتوتر.

إن تصوير معاناة بطل الرواية قاسم الورداني اقتضى من السارد أن يستثمر سمات حسية لتقريب الدلالة كما جعله في نفس الآن يجنح نحو المجرد للكشف عن معاناة بطله. ومن هنا يتميز التصوير السردي بتواتر هذه السمات وتراكبها إلى درجة التماهي. إن أول ما يلفت نظر قارئ الرواية ذلك الحضور الرمزي للحروف والكلمات وطبيعة علاقة قاسم بها. فحديث البطل عن الحروف والكلمات يتحول داخل النص إلى نوع من الخطاب التجريدي الذي يحوم في آفاق الخطاب الذهني وتداعيات الفكر وعوالم الخيال المجنح. يقول قاسم:

«الحروف غابة والغابة لا يدخلها إلا من يخاطر بضوء عينيه، فإن رأى فقد تفجعه الرؤية، وإن لم ير فسيفجعه العمى، أقصد رؤية حروف الغابة وما



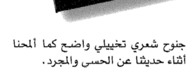
تفصح عنه من معان... هذا الصباح لك أيها الإزميل. في المنام رأيتك وأنت تكتب على السماء، وكانت سماء زرقاء فملأتها بالحروف والكلمات. قلتَ لي أتعبتني صلابة الرخام وها أنا أكتب على رخاوة الغيم حروفا لا بد أنها سوف تتساقط مع المطر لتمطر العالم بالحروف والكلمات». (الرواية، ص. ٤٣-٤٤)

يكشف المقطع علاقة البطل بالحروف التي لم يعد الإزميل يسعفه على نقشها في رخامات شواهد القبور، لذلك فهو يحلم بنقش حروفه في مكان أقل صلابة وأكثر قدرة على العطاء.

يجعل السارد الإزميل ناطقا بما يعانيه أثناء النحت على الرخام لينوب عن البطل في الكلام ويفصح عن معاناة الأخير. وتتخذ الصورة من الحلم إمكانية أساس لإبراز هذه الدلالات ولتوحي بضروب شتى من الإيحاءات. هكذا نلمس في هذه اللوحة التصويرية تداخل عناصر محسوسة بمعطيات مجردة/معنوية تتصل بالمعاني والدلالات التي يرمي قاسم إلى التعبير عنها عبر فعل الكتابة. وبهذه الشاكلة يتحول المقطع التصويري إلى طاقة رمزية توحي بظلال معان مكثفة يمكن تأويلها بأوجه عديدة داخل النص، لكنها على الرغم من إمكاناتها المنفتحة على التأويل المتنوع تكشف عن عمق معاناة بطل الرواية وتجسد جوهر إشكاله الوجودي. إن قاسما فقد معاني كل شيء وفقد الإحساس بإنسانية الإنسان ومن ثم يخاطب المجرد: الحروف والكلمات كما يخاطب القطط والموتى هربا من أزمة استشرت بين الناس. بل أصبح الحلم وسيلته التخييلية التجريدية ليكتشف سر معاناته في عالم الحس.

وعبر هذا التوتر في بنية السرد بين الحسي والمجرد تتبين طبيعة قاسم وتتبين حيوية التصوير الروائي الذي استطاع كشف توزع بطل الرواية بين الواقع الحسي بإكراهاته وتناقضاته وعالم الحلم المجرد بانسجامه وتناغمه. وهذا هو مكمن الداء بالنسبة لشخصية قاسم الذي يبدو غريبا في عالم الناس بسلوكه ومواقفه كما يتبدى من خلال الرواية.

ويحقق تداخل التصوير الحسي الواقعي الذي يحيل على الوضع الاجتماعي المتخيل في الرواية، والتصوير الذي ينحو نحو الانفلات تخييليا من قتامة الوضع القائم روائيا توترا سرديا لا يقف عند الكشف عن شخصية قاسم فحسب، وإنما يكشف إلى جانب ذلك اختلال شخصيات سردية أخرى تعكس بشكل أو بآخر اضطراب الواقع الاجتماعي كما نلمس لدى التهامي القائم على الضريح باعتباره نموذجا يشخص مظاهر الطمع والجشع والبعد عن التفاهم مع الآخر والتعاطف معه. يتحول التهامي إلى شخصية قاسية لمجرد أن قاسما أبى أن يقدم له بعض المال الذي أخذه من الشرفاء واشترى به لحما أطعمه قططه (شعبه من القطط). كما تكشف الوقائع السردية عن نفور قاسم من ممارسات اجتماعية تجري وسط الضريح تسهم فيها النساء الوافدات عليه ومقدمه التهامي. ويعبر قاسم عن رفضه بالصمت الناطق الدال أحيانا، وأحيانا أخرى يهرب من بشاعة الواقع المحدق به عن طريق الخيال والارتفاع إلى عوالم التجريد، وقد يسلك قاسم سلوكات غريبة تكشف سخريته من الآخرين ورفضه لهم كما سنرى لاحقا.



٢/ حيوية الشعري والسردي:

إن حيوية اللغة وتراوحها بين الشعري والسردي الخالص يمنحان رواية «المباءة» نفسا سرديا يسهم بحظ وافر في تشكيل بنيتها المتوترة. لا تخلو لغة النص من جنوح شعري تخييلي واضح كما ألمحنا أثناء حديثنا عن الحسي والمجرد.

حيوية اللغة وتراوحها بين الشعري والسردي الخالص يمنحان رواية «المباءة» نفسا سرديا يسهم بحظ وافر في تشكيل بنيتها المتوترة

يقول السارد في مقطع من مقاطع الرواية مصورا توتر شخصية قاسم واضطرابها النفسي:

«في أية أرض، في أية لحظة من الزمن أو في أي صوت عابر يمكن أن أجد حروفي؟ سأكسر كل ألواح الرخام كي تعود الحروف إلي. كسرتها واسترحت. ها الشظايا. لتذهب القطط إلى سطوح المنازل كي تسرق مصارين الخراف المنشورة على حبل الغسيل، ولتسرق ما أراده الناس لحم قديد. لتذهب وتتركني أفكر في حروفي التي لم أحفرها بعد على الرخام. دعوني أبكي. يدي وهنت وساعدي انهد، والرخام تكسر والإزميل لا يطاوعني.

اشتعلت ناري.

هذه هي النار وأجنحة الحروف تحترق ولا زهور في القبور تُزهر في نهاري». (٥٤-٥٥)

هكذا تتوتر لغة الحكي عبر توتر الجمل السردية في إيقاعها الشعري المتسارع، وفي تشكل عوالمها السردية عبر جنوح خيال السارد نحو الخارج

ليعبر عن مكونات الذات. ولعل هذا الجدل القائم بين الأنا/الآخر، والأنا/العالم هو الذي يكشف عن عمق معاناة بطل الرواية وإحساسه بهول ما يعيشه وبمدى الاختلال في مجتمعه. بل إن هذا الاختلال يمضي إلى أبعد من ذلك ليشمل نظرته إلى العالم والوجود. وبهذه الشاكلة تصبح البنية الشعرية لغة ورؤية، تركيبا ودلالة، بنية حيوية في تشكيل جمالية رواية«المباءة». ومن خلالها تتضح مواقف السارد وسلوكاته، وتستشف حالاته النفسية ورؤاه الفكرية الرافضة لما يجري حوله.

وتحضر هذه السمة الفنية من بداية الرواية إلى خاتمتها كلما كان الخطاب متمحورا حول قاسم ومعاناته مع أسرته أو مع وظيفته كسجان أو مع ممارسات الناس في الحياة الاجتماعية. إن توتر بلاغة الشعر وبلاغة النثر وجدلهما في النص يخلقان نبرة متنوعة في إيقاع الرواية تنقل القارئ من رتابة التقرير والدلالات المباشرة للغة السرد إلى غنى لغة الشعر وتنوع إيحاءاتها مما يضفي على المحكي في«المباءة» حيوية تصويرية كبيرة تجعل المتلقي لا يشعر بالملل. وعبر هذه التقنية الفنية يتمكن السارد من الوقوف على وقائع وأحداث اجتماعية وسياسية يعيشها الوطن وتمور بها أصقاع الأرض المختلفة. يقف السارد عند تقلب الشباب وتوزعه بين انتماءات إيديولوجية متنوعة عبر متابعة توتر علاقة البطل بابنه منير الذي تعرض للاختطاف مرتين عاد منهما منكسرا محطما. لم يعد الإبن من تجربته الأولى مع الحركات اليسارية/الشيوعية سوى بالخيبة وانكسار الأحلام، لكنه في تجربته مع الحركات «الأصولية» كما يسميها السارد انفلت به العقل وتخلخل المنطق ليعود من تجربته وقد غرق في ظلام جنون دامس. ويعمل السرد بأساليبه المتنوعة التي تضمخها لغة الشعر على كشف توتر الشخصيات واشتعال الواقع من حولها بوقائع مذهلة لا يمكن فهمها كما لا يمكن معرفة خلفياتها ونتائجها.

عبر هذه التقنية السردية وسماتها الفنية استطاعت الرواية في بنيتها الحكائية المتقنة تقديم رؤية قاسم إلى واقعه وإدانة بعض ما يجري في العالم مما يحير العقول ويجعل النفوس مضطربة والقلوب موزعة.

٢/بنية الغرابة والسخرية:

من سمات التصوير المتوتر في الرواية استثمار ملامح الغرابة والسخرية التي تميز الشخصية وتحدد مواقفها وسلوكاتها وتطبع أفعالها. إن غرابة قاسم تتضح عبر مواقف لا تخلو من شحن النص بسمات السخرية التي تولد توترا حيويا داخل النص وتكشف عن دلالات مواربة تثوي طيه.

لا يخلو النص من حضور للسخرية والدعابة على الرغم من طغيان التصوير الدرامي عليه أجواء وأحداثا وفضاءات

لا يخلو النص من حضور للسخرية والدعابة على الرغم من طغيان التصوير الدرامي عليه أجواء وأحداثا وفضاءات. تجري وقائع الرواية ما بين المقبرة والضريح والسجن، ترصد الواقع المضطرب، وتقف عند اختلالات المجتمع عبر التصوير السردي المشبع- على الرغم من طابعه الدرامي المتصاعد والمتوتر- بسمات المفارقة والسخرية. ففي مشهد من مشاهد الرواية يقف السارد عند لقطة مفارقة ساخرة:بينما يسأل الشرفاء قاسما عن شاهدة القبر التي طلبوا منه كتابتها لتؤرخ لشريفهم المتوفى صار فجأة يحدثهم عن(شعب القطط)بأعراقه المتنوعة ودياناته المختلفة وعن سلامه النادر في لفتة غير متوقعة جسدت غرابة قاسم وكشفت عن موقف ساخر يختزن قدرا مهماً من المفارقة. ينتقل قاسم من عالم الواقع المر إلى عوالم الحلم متحدثا عن الممكن في عالم الناس عن طريق الترميز إلى ذلك بعالم الحيوان. (الرواية، ٣٧-٣٨)

وتمضي الوقائع مصورة السلوك الغريب للشخصية منتقدة بعض الأعراف الاجتماعية في سخرية لاذعة بلغة سردية غير مباشرة، أو في شكل حوار مباشر كما نرى في المشهد الآتي. يقول السارد مصورا غرابة قاسم وسخريته ببعض المعتقدات الشعبية:

«.. كان في ختام الحفل يختلس الطست في غفلة عن المرضين، ويذهب به إلى غرفته، ثم يعود ليسمع ما يقوله التهامي عن السيد الذي خرج دون أن يراه أحد من مقامه وأخذ جلود ذكورة الأطفال. ليباركهم. وكان المرضون يعتقدون أن التهامي هو من يسرق الطست. أما قاسم فقد كان في ليلة يوم الاحتفال، والأطفال يتألمون في بيوتهم، يريد أن يريحهم من ألم ذلك الموضع من أجسادهم، فيخرج إلى باحة الضريح وفي يده الطست، ليفرغ ما فيه قبالة القطط، ثم يعود إلى غرفته.

يبدو التهامي غاضبا. يقول لقاسم:

- ها قد أخذوا الزيت والسكر ولم يعطوني شيئا، حتى الشموع لم يلقوا بها في صندوق النذور.

يرد عليه قاسم:

- لكن الهدايا كانت ناقصة.

يحملق التهامي في قاسم ويقول:

- من أتوا بها أخذوا منها نصيبهم، وأنا أخذت نصيبي، والباقي تركناه للمختونين». (الرواية، ص. ٦٨-٦٩)

يكشف النص من جهة غرابة قاسم الذي يأبى إلا أن يطعم قططه اللحم في كل آن وحين. وإذا كنا قد أشرنا سابقا إلى أنه يطعم (شعبه من القطط) لحم البقر والغنم الذي يشتريه من الجزار، فإنه في هذا المشهد نراه يطعم قططه ما يتخلف من أقلاف الصبيان الذين يختتون في الضريح ساخرا بالمرضين وبهذا الطقس الجماعي الذي يتحول عن وظيفته الدينية ليصير وسيلة للتباهي عند بعض فئات المجتمع أو فرصة للحصول على الصدقة عند فئات أخرى. ومن جهة ثانية يمتد المشهد ليكشف كذب التهامي القائم على الضريح ويبرز طابعه اللصوصي لأنه يسرق هدايا الأطفال إلى جانب من أتوا بها.

بهذه الشاكلة يسهم التصوير الساخر من الواقع إلى جانب إلقاء الضوء على غرابة شخصية قاسم عن مفارقة الواقع وتناقضاته، وعبر تضافر هذه السمة الفنية مع سمات الحسي والمجرد وحيوية اللغة السردية واللغة الشعرية وتداخلهما في توتير بنية السرد في رواية«المباءة».

* كاتب من المغرب

** - محمد عز الدين التازي، المباءة، مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.



في ذكرى مئوية الموسيقار «رياض السنباطي» عملاق صنع مجد الأغنية العربية!!

عمر بوشموخة *

على طريق العباقرة

قبل شهور قليلة من السنة الجارية (٢٠٠٦) احتفل العالم قاطبة بذكرى مرور مائتي سنة على رحيل «موتسارت» عبقري الموسيقى الأوروبية، وأقيمت للاحتفال بذكراه العديد من التظاهرات المخلدة للعبقري النمساوي باعتباره ظاهرة فنية موسيقية منفلتة من عمر الزمن، ولم تخل مجلة أو منبر اعلامي في معظم دول المعمورة من إفراد صفحات للتنويه بعبقرية وموسيقى «اماديوس موتسارت»، فضلا عن اعادة انتاج وتوزيع أشهر أعماله السيمفونية، حتى استحالت ذكراه الخالدة الى عرس عالمي اشتركت في إحيائه الإنسانية جمعاء على اختلاف ألوانها واديانها والسنتها!!

وقبل ذكرى «موتسارت» كانت البشرية جمعاء قد عاشت الحدث نفسه بذكرى مرور مئتي سنة على رحيل «بيتهوفن» وتسابق العالم كله إلى ابراز خصائص وعبقرية الموسيقي الألماني، بما في ذلك الجزائر من خلال المحاضرة التي القاها باللغة الألمانية الأستاذ الراحل «مولود قاسم» بالمركز الاسلامي في الجزائر العاصمة، وتسابقت الفرق الموسيقية الكبرى في العالم، لإعادة صياغة سيمفونياته الخالدة!!

وفي التاسع من شهر أيلول (٢٠٠٦) مرت ذكرى مرور مائة سنة على ميلاد الموسيقار العربي «رياض السنباطي» في صمت كبير، وهو الفنان والمحلق في عالم الأنغام والألحان والأوتار، وبفضل موسيقاه المتميزة بالأصالة والعمق، تألقت الموسيقى العربية وبلغت درجة من التطور والارتقاء ما جعل منها ترتقي إلى تراث الإنسانية قاطبة، وذلك باعتراف منظمة «اليونسكو» ذاتها، والتي اختارت الموسيقار الراحل «رياض السنباطي» لتمنحه جائزة من ضمن خمسة موسيقيين في الكرة الأرضية، نظير ما قدمه من عطاء فني في سبيل الأصالة الفنية التي حفظت للثقافة العربية جمالياتها وخصوصيتها وعبقريتها وسحريتها.

السنباطي

الأطلال عبقرية لحن

كما اختيرت أغنية «الأطلال» التي تعد من أعماله وألحانه العملاقة بلا منازع، واحدة من أرقى مائة أغنية ظهرت في القرن العشرين في العالم، وقد تمت عملية الاختيار من قبل المختصين في الغرب، كما أن المختصين الموسيقيين العرب يضعون أغنية «الأطلال» في قمة الإبداع الغنائي العربي، وربما تختص هذه الأغنية بخصائص يمكن إجمالها:

– إنها تمثل خلاصة تجربة وعبقرية ملحنها «رياض السنباطي»، لأن أغنية «الأطلال» جاءت في ظروف نفسية خاصة كان قد مر بها الملحن، كان لها

تأثيرها القوي والعنيف عليه، بحيث كان هناك شبه انقطاع غير معلن بين الملحن «رياض السنباطي» وكوكب الشرق «أم كلثوم»، وذلك بسبب انشغال هذه الأخيرة بالألحان التجديدية وبالملحنين الشباب الذين فتحت لهم حبال صوتها، الأمر الذي جعل «السنباطي» يحس أن ألحانه لم تعد تجد لها قبولاً لدى «أم كلثوم» وقد صارت منشغلة عنها بألحان «بليغ حمدي» و«محمد الموجي» و«كمال الطويل» وهم من جيل الشباب الذي ظهر مع «عبد الحليم حافظ». وربما زاد من هذه الفجوة بين العملاقين «السنباطي - أم كلثوم» دخول الموسيقار المجدد «محمد عبد الوهاب» إلى عالم التلحين في أول لقاء فني بين «كوكب الشرق» و«موسيقار الشرق»، وما أثاره هذا اللقاء التاريخي من جدل كبير في الأوساط الفنية والإعلامية، مما باعد كثيراً بين «رياض السنباطي» و«أم كلثوم».

غير أن الفنانة «أم كلثوم» ما كانت تنوي التخلي عن الحان رفيق عمرها الفني «رياض السنباطي» رغم انشغالها بالموجة الجديدة من الالحان التي يقودها جيل الشباب من الملحنين. لذلك، ما كاد الموسيقار «رياض السنباطي» يتسلم قصيدة «الأطلال» للشاعر «إبراهيم ناجي» من يد السيدة «ام كلثوم» حتى استيقظت في اعماقه عبقرية التلحين والابداع على عهد غير مسبوق، وكأن غريزة الانتقام والتفوق قد سيطرت على عبقريته، حتى إذا اكتملت «الأطلال» لحناً وأداءً صرح ملحنها بالقول «الأطلال التي شيبتني وأرهبت أم كلثوم..»!!

هل كان النص عامل إبداع؟!

غير أن العوامل السابقة ليست وحدها التي صنعت من «الأطلال» الهالة التي عليها، فلا بدّ من الإتيان على ذكر دور النص الشعري في إمداد الملحن بالعبقرية المستوحاة من المعاني والصور الجميلة للقصيدة التي أبدعتها شاعرية الدكتور «إبراهيم ناجي»، الشاعر الذي تألق في سماء الشعر العربي الحديث من خلال جماعة «أبولو» التي ظهرت في مطلع الثلاثينيات من القرن الماضي، إلى جانب كوكبة لامعة من الشعراء نذكر منهم: أحمد زكي أبو شادي - علي محمود طه - صالح جودت - أبو القاسم الشابي، وغيرهم.

قصيدة «الأطلال» من أرق قصائد الشاعر الطبيب «إبراهيم ناجي»، وقد اختار هذا النص لتغنيه «أم كلثوم» الشاعر الغنائي الرقيق «أحمد رامي»

لقد كانت قصيدة «الأطلال» من أرق قصائد الشاعر الطبيب «إبراهيم ناجي»، وقد اختار هذا النص لتغنيه «أم كلثوم» الشاعر الغنائي الرقيق «أحمد رامي» من ديوان «ليالي القاهرة» بعد أن أدخل بعض التعديلات التقنية الطفيفة على النص بموافقة الفنانة «أم كلثوم» بما يتناسب وموضوع قصة الحب التي عاشها الشاعر بنفسه وخلدها بشعره، وخلدته من بعد رحيله، حتى صار «إبراهيم ناجي» يلقب بـ«شاعر الأطلال» في اشارة إلى القصيدة التي تجسد وقائع قصة حب عاثر وموجع، قصة عاش الشاعر أحداثها، وكانت نهاية القصة مفجعة، عبّر عنها الشاعر أروع تعبير، وكان وقعها على رهافة أحاسيسه عنيفاً، وهذا ما زاد الملحن «رياض السنباطي» إحساساً بلوعات الأسى والحزن في كل مقطع بل في كل بيت من «الاطلال».. ولعل احساس الملحن بمرارة القطيعة غير المعلنة بينه وبين «ام كلثوم» جعلته أكثر قرباً من أجواء قصيدة «الاطلال»، وأكثر قرباً من الأجواء النفسية الحادة التي كان عليها الشاعر وهو يخط قصيدته بلوعات الأسى والألم، فجاءت الألحان وكأنها اقتطعت من جوف الشاعر «إبراهيم ناجي»، بما يوحي أن عبقرية اللحن مستلهمة أساساً من عبقرية النص الشعري، فإذا تلاقت آلام الشاعر بأحاسيس الوحشة والغربة لدى ملحن عملاق من طراز «رياض السنباطي»، تحققت المعجزة الفنية.. وإذا لم تكن «الأطلال» صورة مثالية للمعجزة الفنية، فماذا تكون يا ترى؟!

الأطلال التي أرهبت أم كلثوم

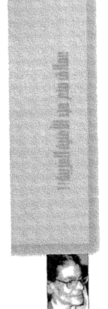
وعندما كانت «أم كلثوم» تستعد لأداء أغنية «الأطلال» سنة ١٩٦٦، وكانت وراء الستار، شوهدت ترتعد والخوف باد عليها، الأمر الذي دفع أحد أعضاء فرقتها الموسيقية الى سؤالها:

- لماذا ترتعدين وأنت أم كلثوم؟

فأجابته الفنانة الكبيرة:

- إنني أرتعد، لأنني أم كلثوم.

أي بما يفيد أن عملاً عملاقاً مثل «الأطلال»، هو من العظمة والعبقرية ما يجعل من سيدة الغناء العربي تشعر بالرهبة والخوف وهي تستعد لأداء هذا العمل الفني العملاق، على عهد غير مسبوق بالرغم من التاريخ الطويل من العطاء الفني الذي يمتد من العشرينيات الى غاية الليلة التي قدمت فيها لحن «رياض السنباطي» ألا وهي أغنية «الأطلال»!!



وكادت أم كلثوم تعتزل!!

ففي هذا العمل الفني الخلّاق، بلغ الملحن مرتبة الكمال الفني، وارتقت موهبته وعبقريته إلى مرتبة النهاية، حتى ان بعض رفقاء الدرب الفني نصحوا الفنانة «ام كلثوم» باعتزال الفن والغناء، إحساساً منهم، أنه لن تحقق «ام كلثوم» من السمو والارتقاء بعد «الاطلال»، ومن اولئك الذين رأوا أن تعتزل «أم كلثوم» الغناء بعد «الاطلال» الموسيقار «فريد الاطرش» الذي كان يرى أنه من الأفضل لأم كلثوم ان تعتزل الغناء وهي في القمة، في اعتقاد منه أن «الأطلال» بالنسبة لفنانة كبيرة مثل «ام كلثوم» هي منتهى ما وصل إليه الإبداع الموسيقي العربي على امتداد تاريخ الموسيقى العربية!!

ولكن هل توقفت «أم كلثوم» عن الغناء بعد أدائها للأطلال؟ وهل استجابت لنصائح بعض رفقاء دربها؟

ان الفنانة «أم كلثوم» بالرغم من تقديرها لآراء ونصائح الرفقاء بضرورة الاعتزال وهي على قمة هرم الإبداع الفني والغنائي، كانت تعيش أجواء جديدة من الألحان المتجددة التي بدأتها مع كوكبة من جيل الشباب من الملحنين، فلم تشأ أن تتوقف عن الغناء قبل أن

تكمل مشروعها التجديدي خاصة وأنها في هذه السنوات التي سبقت «الأطلال» استطاعت أن تجذب إلى أغانيها جمهور الشباب من خلال الموجة الجديدة المتجددة من الألحان والأغاني، وبالتالي فإن دائرة جمهورها اتسعت أكثر لتشمل الأجيال الجديدة من المستمعين الشباب عبر أنحاء الوطن العربي الكبير.

لقد كانت «الأطلال» عملاً فنياً جباراً، أراد الموسيقار «رياض السنباطي» من هذا الإنجاز الخالد أن يسكت الساحة الغنائية التي كانت تموج بالألحان الجديدة، خاصة بعد اللقاء الفني التاريخي بين العملاقين: «أم كلثوم» و«محمد عبد الوهاب» سنة ١٩٦٤ في أغنية «أنت عمري»، وما أحدثه هذا اللقاء من رجّة كبرى على الساحة الفنية والعربية، وطبعاً لم تكن أغنية «أنت عمري» وحدها التي حركت عبقرية «السنباطي» في تلحينه وإبداعه لقصيدة «الأطلال»، بل كانت السنوات التي سبقت ظهور «الأطلال» بأغنيات جديدة تملأ الآذان سواء من حيث الكم، أو من حيث روح التجديد التي تميزها شكلاً ومضموناً!

أسباب سبقت نجاح الملحن

ففي هذه المرحلة التي سبقت ظهور «الأطلال»، كان الموسيقار المجدد «محمد عبد الوهاب» قد قدّم أغنيات جديدة لأم كلثوم منها: «أنت عمري، أمل حياتي، أنت الحب...» وقدم الموسيقار الشاب «بليغ حمدي» مجموعة من الألحان والأغاني ترنمت بها كوكب الشرق، وكأنها تودع من خلالها مرحلة وتستقبل مرحلة جديدة مفعمة بالتميز والتألق، ومنها: «حب إيه، أنساك، ظلمنا الحب، سيرة الحب، بعيد عنك..» كما غنت من ألحان «محمد الموجي»: «حانة الأقدار، أوقدوا الشموع...».. أما «كمال الطويل» فقد غنت له نشيده الخالد «والله زمان يا سلاحي» الذي اتخذه الزعيم «جمال عبد الناصر» نشيداً لمصر.

لقد كان هذا الكم الهائل من الألحان والأغاني في ظرف زمن قياسي، كافياً لأن يبعث في روح الموسيقار «رياض السنباطي» الإحساس بالخوف والتهميش، خاصة وأن وضعية الملحن «محمد القصبجي» ماثلة أمام عينيه وقد تخلت «أم كلثوم» عن ألحانه بعد لحنه الخالد «رق الحبيب» وقضى سنوات عمره مجرد عازف على عوده ضمن فرقة «أم كلثوم» إلى غاية وفاته سنة ١٩٦٦.

فكانت الفرصة الكبرى أمام الموسيقار «رياض السنباطي» لتحويل مخاوفه وهواجسه إلى الحان وأنغام أعادت الفنانة «أم كلثوم» إلى وضعيتها الطبيعية، *سيدة للغناء العربي* وهي تؤدي رائعة «الأطلال» في حفل تاريخي سنة ١٩٦٦.

ورغم أن «رياض السنباطي» لم يتوقف عن التلحين بعد «الأطلال»، إلا أن هذه الأخيرة يعتبرها المهتمون بالموسيقى العربية، نهاية الارتقاء الإبداعي لدى «العملاق الأصيل»، وليس السبب تراجع الموهبة، أو جفاف القريحة، ولكن لأن الأجواء النفسية، والبواعث الوجدانية، والأسس النفسية للإبداع الفني التي اجتمعت لدى الملحن عند انقطاعه لتلحين قصيدة «الأطلال»، لم تكن متوفرة بالصورة المطلوبة عند قيامه بوضع ألحان جديدة، ومنها أغنية «من أجل عينيك» التي كتبها الشاعر الأمير «عبد الله الفيصل» وغنتها «أم كلثوم» سنة ١٩٧١، وكذلك أغنية «الثلاثية المقدسة» التي كتبها الشاعر «صالح جودت»، على الرغم من الروح الإبداعية التي تبدو جلية في اللحنين الأخيرين!!

جمال النص ولوعة القصة!!

لقد جمعت أغنية «الأطلال» بين جمالية الشعر ودرامية القصة الغرامية العنيفة التي عاشها على أرض الواقع الشاعر «إبراهيم ناجي» وانتهت أحداثها إلى نهاية مأساوية، عبر عنها الشاعر وصورها تصويراً فنياً مدهشة، وجاءت عبقرية الملحن «رياض السنباطي» لترتفع بالنص إلى ذروة الخلق والإبداع، من خلال معايشة الملحن للمعاني العميقة التي يتضمنها النص: جملة جملة، ومقطعاً مقطعاً، متوغلاً في أعماق الجرح الذي يدمي الفؤاد، متحسساً كل نبضة تنبض بها القصيدة، فعبّر عنها الملحن بنبضات قلبه، وبأوتار عوده، لتستقر في قلب المستمع، ولتسكن الحنايا، ولتظل لحناً أزلياً يرصّع جبين الغناء العربي على امتداد الأيام وتعاقب السنين!

لم تكن «الأطلال» آخر عمل للموسيقار «رياض السنباطي» مع الفنانة «أم كلثوم»، فلقد كان آخر عمل قدمته الفنانة الكبيرة من ألحان العملاق الأصيل، أغنية «الثلاثية المقدسة» سنة ١٩٧٢، ولكن يمكن القول أن أغنية «الأطلال» تمثل قمة النهاية في مسيرة الإبداع والتلحين للموسيقار «رياض السنباطي» ففي هذا العمل العملاق استنفر كل قواه الإبداعية لتكون «الأطلال» خاتمة لمسيرته الإبداعية، ونهاية لمساره الفني، والذي أهله لأن يكون بحق صانعاً لمجد الأغنية العربية في العصر الحديث. ولكن كيف كانت البداية؟

وقبل النهاية.. كانت البداية!!

بالرغم من أن الموسيقار «رياض السنباطي» قد بدأ طريقه الفني في العشرينيات من القرن الماضي عازفاً على آلة العود ضمن فرقة «محمد عبد الوهاب»، إلا أنه لم يكن ليحقق جدارته الفنية كملحن مقتدر وموهوب إلا عندما تحقق أول لقاء فني بينه وبين «أم كلثوم» في مطلع الثلاثينيات، حيث طلبت منه الفنانة «أم كلثوم» أن يلحن لها أغنية «على بلدي المحبوب»، فكانت هذه الأغنية بمثابة جواز السفر للموسيقار الشاب إلى عالم الملحنين الكبار، خاصة وأن أغنية «على بلدي المحبوب» قد حققت نجاحاً شعبياً منقطع النظير في الأوساط الشعبية على وجه الخصوص، وانتشرت على مستوى العالم العربي كالنار في الهشيم، لأن هذه الأغنية ذات الطابع الشعبي جاءت بعد سلسلة من الألحان والأغاني التي كانت قد بدأت بها «أم كلثوم» حياتها الفنية في سنوات العشرينيات مع بعض شيوخ الملحنين الذين كانت ألحانهم تعبر عن

بدأ السنباطي طريقه الفني عازفاً على العود، ولم يحقق جدارته الفنية إلا عندما التقى أم كلثوم

تلك المرحلة، بحيث لم تحقق الانتشار بالقدر الكافي بين الأوساط الشعبية، وهذا بالرغم من قيمة تلك الألحان لكونها تمثل مرحلة القطيعة مع الماضي، والتطلع نحو تأسيس جديد لنهضة فنية عربية تستجيب لطموحات أولئك الملحنين الذين يمثلون ذلك العهد، ومنهم «محمد أبو العلا» و«عبده الحمولي» و«أحمد صبري» ويمثلون التيار التجديدي المحافظ، وحتى عندما انضم إلى هذه الكوكبة من الملحنين، الملحن «محمد القصبجي» المعروف بنزعته التجديدية، لم تحقق ألحانه في تلك الفترة، ما تستحقه من الشهرة والانتشار، ولعل ذلك يعود الى كون «القصبجي» ما زال تحت تأثير التيار المحافظ، ولم تتبلور نزعته القوية في التجديد والتحديث إلا بعد ظهور الفنانة «أسمهان».

من عازف على العود إلى ملحن درجة أولى!!

ولذلك عندما كان «رياض السنباطي» يعكف على وضع لحنه الأول للفنانة «أم كلثوم» كان يدرك جيداً أنه أمام مرحلة التحدي وإثبات الذات باعتباره ملحناً شاباً وجديداً على عالم التلحين، خاصة وأنه صار يزاحم كبار الفنانين وشيوخ الملحنين الذين يحتكرون وحدهم الساحة الفنية من خلال صوت الفنانة الصاعدة «أم كلثوم»، وجاءت أغنية «على بلدي المحبوب» لتعلن عن ملحن عبقري جديد اسمه «رياض السنباطي» ومنذ ذلك الحين لم تتخل «أم كلثوم» عن ألحان هذا الملحن الجديد الذي صارت أغنيته «على بلدي المحبوب» على لسان كل مستمع، ومع هذه الأغنية انتقل «رياض السنباطي» من مجرد عازف لألحان غيره، إلى صانع للألحان والأنغام.

تأثير اللحن الأول في ألحان الآخرين

ولم يكن تأثير أغنية «على بلدي المحبوب» مقتصراً على آذان الجماهير العربية، بل امتد تأثيرها إلى الملحنين وإلى أسلوب التلحين ذاته، ومن ذلك على سبيل التمثيل، أن «محمد عبد الوهاب» بنفسه قد تأثر بلحن «رياض السنباطي»، وقد ظهر هذا التأثر بشكل واضح في أغنية «ما أحلاها عيشة الفلاح» التي لحنها وغناها «محمد عبد الوهاب» لاحقاً، وقد حققت الأغنية الانتشار

عندما كان «رياض السنباطي» يعكف على وضع لحنه الأول للفنانة «أم كلثوم» كان يدرك جيداً أنه أمام مرحلة التحدي وإثبات الذات

الكبير في أوساط الجماهير العربية، شأنها شأن أغنية «على بلدي المحبوب»، بل إن الأغنيتين معاً صارتا على لسان كل مستمع عربي، لأنهما تتوفران على خصائص فنية مشتركة يمكن للمستمع العادي أن يلحظها بنفسه، وذلك يعود إلى تأثير الأغنية الأولى في الألحان التي جاءت بعدها من جهة، وإلى تأثر الفنانين والملحنين بألحان بعضهم البعض، وهذا ما يتجلى بوضوح في أغنية «ما أحلاها عيشة الفلاح».

ملحن أقرب إلى أم كلثوم

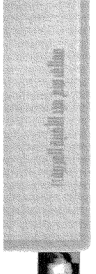
وعندما لحن «رياض السنباطي» أول أغنية لأم كلثوم، كانت هذه الأخيرة قد قدمت كماً هائلاً من الأغاني والألحان، وكان حتى ذلك العهد، الملحن «محمد القصبجي» أكثر الملحنين الذين يتعاملون معها، كما أن الملحن «زكريا أحمد» قد خطا خطوات كبرى في تقديم ألحانه بالصورة التي جعلت المستمع يقرن اسمه بأغاني «أم كلثوم»، ولعل هذا الوضع الذي يبدو معقداً يجعل من الصعب على ملحن جديد وشاب أن يقتحم أسوار هذا الحصن المنيع، ليكون ملحناً مزاحماً لهؤلاء وأولئك، ولكن العبقرية وحدها القادرة على الولوج إلى هذا الحصن المنيع. وكانت الفنانة «أم كلثوم» بحسها الفني المرهف، قد انتبهت إلى قيمة الألحان التي ترسلها أوتار العود بأنامل الموسيقار «رياض السنباطي»، فازدادت اقتراباً منه، لأنها رأت في ألحانه القوة والمقدرة على استنهاض عبقرية صوتها بالصورة الفنية المطلوبة، ولعل «السنباطي» من جهته، قد استطاع أن يعي هذه الحقيقة، فجاءت ألحانه لترتقي بالصوت العبقري إلى ما يستحقه من القوة والتألق!!

وكانت الفنانة «أم كلثوم» تعتبر «رياض السنباطي» من أقدر الملحنين الذين لحنوا القصائد الشعرية الفصيحة، وهذا اعتراف بعبقريته بالنظر إلى أن تلحين القصائد الشعرية الفصيحة يعد من أصعب الامتحانات الفنية التي يمر بها الملحن الموهوب المقتدر قبل أن يعترف له بالأهلية والتفرد في عالم الفن والتلحين. وفعلاً، فلقد تفرد وتفوق «رياض السنباطي» في تلحين القصائد الشعرية العربية الفصيحة. بل ومنحها بعداً ومفهوماً جديداً ومؤثراً، جعل منه عملاق الألحان القائمة على القصائد، لا ينازعه فيها أحد، وقد تجلت مقدرته في هذا المجال من خلال قصائد أمير الشعراء «أحمد شوقي» مثل: «سلوا كؤوس الطلا» و«النيل» و«نهج البردة» و«ولد الهدى» و«سلوا قلبي» وغيرها من قصائد «شوقي» التي منحها «السنباطي» نفساً جديداً زادت في تقريب قصائد أمير الشعراء إلى قلوب الملايين من المستمعين، كما تجلت في تلحينه لقصيدة «حافظ إبراهيم»: «مصر تتحدث عن نفسها» والتي جعل منها «رياض السنباطي» سيمفونية بأبعادها الشرقية الأصيلة، حتى أن دار الأوبرا في القاهرة قامت بإعادة توزيع اللحن بما يتماشى وخصائص العمل الفني السيمفوني المتكامل، بصورة مدهشة، امتزجت فيها سحرية الموسيقى العربية الشرقية بالأشكال السيمفونية الغربية!!

رباعيات الخيام

ومن القصائد التي برزت فيها مقدرة وتفوق «رياض السنباطي» في الإبداع والتلحين قصيدة «الأطلال» التي أراد من خلالها الملحن العملاق إعادة الاعتبار للقصيدة العربية الأصيلة، وقبلها أبدع في تلحين «رباعيات الخيام» التي ترجمها الشاعر الغنائي «أحمد رامي» من الفارسية إلى العربية، كأجمل ما ترنمت به «أم كلثوم» وتماوجت معها آذان الجماهير، وتمايلت مع أنغامها الأطيار والأشجار والأحجار!!

رباعيات الخيام (نسبة إلى الشاعر والعالم في الفلك والرياضيات والمنطق: عمر الخيام)، عبارة عن مطولة شعرية تتألف من مقطعات من أربعة أشطار، يكون الشطر الثالث من كل مقطع مطلقاً بينما الثلاثة الأخرى مقيدة، وتسمى «الدوبيت» باللغة الفارسية،



ومعناها «البيت الشعري»، ولا شك أن اتساع شعبية «رباعيات الخيام» بين القراء العرب يعود إلى ترجمة «أحمد رامي»، الترجمة التي غنتها «أم كلثوم» بعد أن أبدع في تلحينها الموسيقار «رياض السنباطي»، ومن خلال عبقرية لحنه الأخاذ، عرفت هذه الرباعيات الخالدة طريقها إلى الجماهير الواسعة من متذوقي الفن والأدب، خاصة وأن الروح الغنائية التي أشاعها الشاعر «أحمد رامي» في الرباعيات وصلت إلى الحد الذي يجعل القارئ أو السامع لا يحس أنها مترجمة!!

ورغم أن الشاعر «أحمد رامي» كان أنهى ترجمته للرباعيات من الفارسية إلى العربية سنة ١٩٢٥ إلا أن الرباعيات لم تعرف طرقها إلى الغناء والموسيقى العربية إلا سنة ١٩٤٩ من خلال صوت «أم كلثوم» وتلحين «رياض السنباطي»، وكان هذا الأخير قد أمضى وقتاً طويلاً في التعرف على شخصية وفلسفة «عمر الخيام» وعلى العصر الذي عاش فيه بمساعدة «أحمد رامي» الذي كان يمدّه بالكتب والمراجع التي تخص شخصية وفلسفة الشاعر الفارسي، وذلك لتكون الألحان نابعة من تلك المعاني التي تتضمنها رباعيات الخيام!!

وفعلاً، جاءت الألحان لتضيف لأشعار «الخيام» معاني فلسفية ذات أبعاد جمالية، تستجيب لروح الشاعر نفسه، وقد ساعدت صحبة الملحن لحياة الشاعر، على التوغل في أعماق المعاني التي تشيعها الرباعيات، فنحس أننا أمام روح «عمر الخيام»، بل نحس أن الملحن ينقلنا إلى العصر الذي عاش فيه مؤلف الرباعيات، إلى ما قبل ألف سنة، حيث ولد وعاش الشاعر الفارسي، ولعل المقدمة الموسيقية التي وضعها «رياض السنباطي» لأغنية «رباعيات الخيام» لها من المعاني والإيحاءات ما يجعل المستمع يستحضر ليالي السهر والسمر التي اشتهر بها مؤلف الرباعيات. بمعنى آخر فإن المقدمة الموسيقية لا تكتفي بالجانب التطريبي فحسب، ولكنها تتعدى ذلك لترتفع بالمعاني إلى مرتبة التجلي، لتفتح أمام المستمع مزيداً من التطلع إلى ما سوف تفضي به «رباعيات الخيام» من سحر وجمال ودهشة.



وكانت «رباعيات الخيام» بما تحمل من أفكار فلسفية، ومن مضامين دينية وصوفية، تمثل اختباراً حقيقياً للموسيقار «رياض السنباطي»، فهو بالرغم من أنه أبدى مقدرة كبيرة في تلحين القصائد لكبار الشعراء العرب كما أسلفنا القول، فإنه وجد نفسه وهو يجلس لوضع الألحان المناسبة لمجموع المقاطع التي يتألف منها النص الشعري، أمام وضع مختلف عما سبقه حين وضع ألحان بعض القصائد، لأنه وجد نفسه أمام أفكار جديدة، ومعان مختلفة لم تألفها الموسيقى العربية على امتداد تاريخ الفن الغنائي العربي حتى في أوج ازدهاره أيام عصر الأندلس، وإزاء هذه الصورة التي تبدو صعبة، كان لزاماً على الملحن أن يحتاط لكل جملة شعرية ولكل ومضة في النص الشعري القديم – الجديد.

فلا بد من وضع مخطط لإبراز الأفكار والإشارات التي تعبر عنها «رباعيات الخيام»، وعلى ضوء هذا المخطط، يضع الملحن الأنغام التي تناسب كل فكرة، وبعد كل هذا، لا بد من انتظار لحظات الإلهام التي تحرك عبقرية الملحن، وتستنهض قواه العقلية، ليتنزل اللحن المرتقب، كما يتنزّل الودق من السماء.

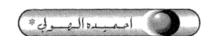
وتعتبر المرحلة التي ظهرت فيها أغنية «رباعيات الخيام» من أخصب المراحل في حياة الملحن «رياض السنباطي»، ألا وهي مرحلة الأربعينيات من القرن الماضي، ففي تلك السنوات كانت ألحان «زكريا أحمد» و«محمد القصبجي» قد بلغت أوج تألقها مع «أم كلثوم»، ولكن «السنباطي» استطاع أن يصنع لنفسه مكانة متميزة بين الملحنين الشيوخ، والذين يكادون يشكلون حلقة مغلقة حول «أم كلثوم»، وجاءت فرصة إثبات الذات بصورة أقوى، ليعبر السنباطي عن جدارة واستحقاق عن مقدرته الكبيرة ليكون ملحناً من الدرجة الأولى لكوكب الشرق «أم كلثوم» عندما قدمت أغنية «رباعيات الخيام». هذه الأغنية كانت فريدة زمانها عندما ظهرت على خشبة المسرح بصوت «أم كلثوم» سنة ١٩٤٩، ففي هذه الأغنية التي تألق فيها الملحن، وجد المستمع العربي نفسه أمام عمل فني غير مسبوق، بحيث يعبر النص الغنائي لأول مرة عن فلسفة لا تعكس فقط فلسفة «عمر الخيام» في الشرب واللهو، والانغماس في ملذات الدنيا، بل تعكس نظرة الشاعر إلى كثير من القضايا النفسية للإنسان، قبل أن ينتقل إلى وضعية يبدو فيها الشاعر في صورة ناسك متعبد يبتهل إلى الله أن يغفر ذنوبه ومعاصيه، معلناً توبته في صدق وإيمان بعد حياة غامرة بالقلق الوجودي، وبالمجون والعبث واللهو، فيبدو لنا الشاعر من خلال رباعياته، غريب الأطوار، متقلب المزاج، لا يستقر على رأي بذاته، وكل هذه المعاني تعامل معها الملحن «رياض السنباطي» بكل ما تستحقه من الألحان والأنغام.

تعتبر المرحلة التي ظهرت فيها أغنية «رباعيات الخيام» من أخصب المراحل في حياة الملحن «رياض السنباطي»

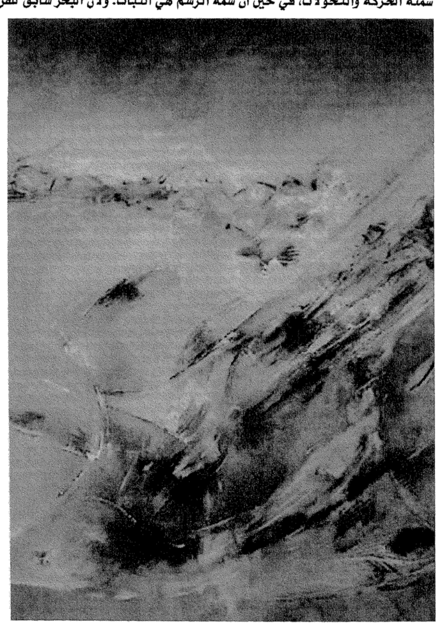
---

* كاتب وباحث موسيقي جزائري.

البحر، ملهما للفنان التشكيلي

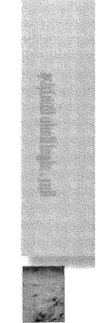


كيف يمكن التعامل مع موضوع نصفاه يناقض كل منهما الآخر؟ كان هذا نقطة البداية لتبين ماهية الموضوع ومحاولة الجمع بين شقيه لتكوين وحدة يتكاملان فيها، ويصبح التناقض امتدادا أو تطورا. فالبحر سمته الحركة والتحولات، في حين أن سمة الرسم هي الثبات. ولأن البحر سابق للفن، فلعل السؤال يكون : كيف تولد الحركة من السكون؟ وكيف يلد الثبات من التحولات؟ ولسنا هنا بصدد البحث عن معجزة للوصول إلى جواب مقنع، أولم يقل بروتاغوراس من قبل: "الإنسان مقياس كل شيء"؟ فالإنسان هو مصدر الحركة والسكون، ومصدر التحول والثبات. وإذا تذكرنا أن الفنان إنسان موهوب يسمو على العادي، قادر على تنظيم الفوضى وبالتالي فهو قادر على تحويل التناقض إلى تآلف، ينتهي الإشكال ويلوح الامتداد والتكامل، وهكذا يتأكد أن الفنان هو صاحب المعجزات الإبداعية.



حين علمت بموضوع الندوة لم أفاجأ كثيرا، ذلك أن البحر يمثل مصدر إلهام للعديد من الفنانين، وبالتالي





فإن ورشات هذا المهرجان يمكن أن تتحول إلى بحار ومحيطات تتجسد فيها مشاهد لحالات البحر في كل ظروفه وتقلباته. ولم أكن لأبحث عن موضوع للغرض، لأن البحر كان ولا يزال ملهما للمبدعين، سواء في الفن التشكيلي أو الشعر أو السنما.... لذلك ارتأيت أن تكون مداخلتي بعنوان: "البحر ملهما للفنان التشكيلي".

الفنان المبدع إذن هو إنسان أولا، ولأنه كذلك فلا شك أنه في تفاعل مع الكائنات الحية ومنها هذا الكائن الرهيب، المتقلب أعماقا حينا، والهادئ سطحا أحيانا، والحامل لأمارات الرهبة وعلامات الاطمئنان. فمن منا لم يشاهد البحر في أوضاع مختلفة؟ حالات الهدوء والاضطراب، حالات المد والجزر، حالات الانشراح وحالات الغضب؟ وفي حالاته المشرقة، ألم نشاهد تعدد ألوان الطيف كيف تتراقص على سطحه؟ ولكن، ألم تنعكس السماء بسحبها على البحر فتصبح أعماقه مظلمة وتلوح على سطحه بقع كأنما هي مواقع على خارطة تحمل دلالات بعينها؟ ومن راقب ظهور الشمس أو اختفاءها على صفحة الماء، فلا شك أنه رصد تعدد الألوان وتغيراتها، وفق تدرّج الضوء وتغيراته، منعكسا على الماء. أما وحشة الأعماق فإنها حتما تجسدت أمامنا ذات شتاء، أو ذات حادث أو حتى في أحد الأشرطة الوثائقية، والموج يرتفع إلى الأفق. إضافة إلى ما تختزنه الأعماق من مخبآت: ضحايا وأمتعة وتلوث، وأيضا من نبات وأشجار وحيتان عظيمة حية تارة، وأخرى ميتة يلقي بها البحر أحيانا على الشاطئ. أليس البحر مصدرا من مصادر الحياة بما يحتوي عليه من الغذاء والطاقة وما يتيحه من الراحة والغبطة والانشراح؟ وفي المقابل، أليس البحر مصدرا لانقباض النفس والقلق والتشنج والخوف والأهوال الرهيبة حتى الموت؟ فلندع البحر وحالاته المتناقضة، ونشرع في تتبع آثاره في مهده الثقافة الغربية (القسم الأول) ثم نتحسس صداه في الثقافة العربية من خلال مبدعين تونسيين (القسم الثاني) من هذه المداخلة.

الفنان المبدع إذن هو إنسان أولا، ولأنه كذلك فلا شك أنه في تفاعل مع الكائنات الحية

القسم الأول
رسم البحر في الثقافة الغربية

١- تقديم

يتخذ رسم البحر إذن مظهرين اثنين، تتجمع فيهما مختلف التفريعات الأخرى. هذان المظهران هما: التزيق والإيهام. وقد جاء رسم البحر بعد رسم المشهد والبورتريه والطبيعة الصامتة في الرسم المسندي الغربي، فكان ذا عناصر خاصة تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا، حيث شدّت الحروب البحرية وتطور الملاحة التجارية اهتمام المبدعين والهواة إلى البحر.

"هل يمكننا رسم البحر؟ لا أقصد سواحله وأمواجه وسماواته المتغيرة ومستحميه وسفنه وإنما الامتدادَ الأزرقَ لسطحه، الذي يبدو أن قدرته على الإغراء تكمن في ما يخفيه أو يعكسه، أي في حالة الاختفاء نفسها. كيف نرسم، بدلا من المشهد الرائع الذي يجود به علينا انطلاقا من ضفافه، الإحساسَ الأوقيانوسيَّ بعرض البحر، أو بأحلام اليقظة التي نعلل بها أنفسنا بخصوصه؟ فعلى سطح البحر، يتجاذب الداخل والخارج مثلما يتجاذبان في ملامح شخص ما، يتحادثان، يُمغْنط أحدهما الآخر ويتّصلان. فالعمق نفسه يتصاعد ويضطرب، وصولا إلى الإهاب الوهمي للأمواج. وباتجاهه أيضا تنزل السماء وهي تغمره بنورها.

ولكي نتمكن من رسم البحر علينا إذن أن نثبت قدرتنا على الإلمام بهيئته، وسهولة حركته، وحالاته النفسية، إن لم نقل الحلم المنتشر لهذا النسيج من الماء الأزرق الذي تنعقد حبكته في جزئه الأسفل. وحيث يجري لمعان الشمس مثل خيط... إن الرسم، كما هو معلوم، هو أوّلا وقبل كل شيء قضية جمود وتأطير وهيئة شاقولية، وهو عكس ما عليه عرض البحر تماما الذي يبدو أفقيا ولا متناهيا.. ولكن هذا لا يعني، مع ذلك، أنه لا يقدّم لنا سوى نافذة من الزرقة وجزء مخيّبٌ للآمال وخادعٌ، بل يحق له أن يدحرج سطحه بعناية لإدراك الإحساس بالعظمة نفسها فوق فضاء ضيّق الذي هو مساحة اللوحة."

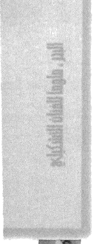
إن بعض الفنانين يدربون أنفسهم على رؤية الطبيعة نفسها، كعمل فني. فهذا موريس ستيرن بعد أن شاخ وخلف وراءه عمرا من الصور الأمينة التفاصيل، جرب هذا الأمر فوُلد من جديد كفنان خلاق. وقد حدث ذلك كما يلي: كان ذات يوم جالسا يستريح، وهو ينقّه أمام بيته في "كيبْ كود"، وكان ينظر إلى بعيد، عبر المحيط الأطلسي بمياهه الخضراء البيضاء والريح تلفعها، وإذا بنورس يحط من عَل فيراه. فكر ستيرن: هذا الأبله! سيلّطخ جناحيه بالأصباغ! !

٢- شيء من التاريخ

كجنس مستقل، فإن الرسم البحري تم تعريفه شيئا فشيئا في الفن العربي، بعد المشهد تقريبا، وأيضا بعد رسم الوجوه والطبيعة الصامتة. لقد نما واتسع مع ذلك، ضمن نفس التطور - أي ولادة لوحة المحمل- اهتمام متزايد بالمواضيع الدنيوية، تضاف إلى ذلك عوامل نوعية، ذات طبيعة تاريخية، واجتماعية واقتصادية: الحروب البحرية (ومن قبل الحروب الصليبية) والاكتشافات وازدهار البحرية التجارية وغيرها هي التي وجهت انتباه الهواة والفنانين إلى البحر.

> **كان البحر عند فناني القرن الرابع عشر الإيطاليين عموما، مجرد ديكور، يُشار إليه برسوم تخطيطية**

كان البحر عند فناني القرن الرابع عشر الإيطاليين عموما، مجرد ديكور، يُشار إليه برسوم تخطيطية لتحديد واقعة من التوراة، أو من حياة القديسين٢ ويمثّل أ. لورنزتّي استثناء في لوحته: "هذا المشهد من حياة سان نيكولا" حيث يخصّص الجزء الكبير من اللوحة إلى البحر، عليه تتدرج القوارب إلى أبعد نقطة، ولوحة "المدينة على شاطئ البحر" التي هي من غير شكّ أحد المشاهد الطبيعية الأولى في الرسم الأوروبي، وكانت في نفس الوقت، أول المشاهد البحرية التي وصلتنا. لكن هذا التجديد الشخصي بالكامل لم يلق صدى لدى المعاصرين له أو منافسيه. وكما هو الشأن بالنسبة إلى الرسم الشعبي (رسم النوع) والطبيعة الصامتة، فإن الرسم البحري نشأ في الـ Flamands (فلمنكي أو فلمندري) وبفضل Van Eyck في لوحة بعنوان: "ساعات توازن" نلاحظ رسم البواخر الجانحة على الساحل الرملي حيث تتدفق الأمواج، والدردور يرج قارب سان جوليان St Julian، بأنها تظهر حساسية، وانتباها لأشياء البحر التي سيتبناها رسامو البحرية الهولنديون٣حيث تمت صياغة النموذج الذي به سيتم تجاوز المرحلة الأولى الحاسمة في تحديد النوع وهو هنا: المشهد النهري٤



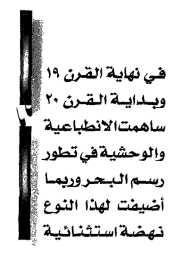
وفي إيطاليا تبنّى عدد من الفنانين٥المشهد النهري، في حين اهتم ليوناردو دي فنتشي بتكون المياه، وصخب الأمواج والمد والجزر باعتبارها ظاهرة طبيعية، وفضل رسامو البندقية الأفق البحري كما نرى ذلك عند كرباشيو (سيرة القديسة Ursule) وبلليني، الذي أُعجب Vasari بلوحته "معركة بحرية" للاسلوب الذي عبر به الرسام عن الدراما المائية حيث الأمواج تحت جآجىء السفن الشراعية الحربية.

لكن اللوحات البحرية بالمعنى الدقيق ظهرت في هولندا مع كورنليس أ.٦الذي رسم أسطولا برتغاليا جاهزا للإبحار (متحف

غرينويتش) ولوحة "العاصفة" مع بروغل الأول l'Ancien (متحف فيينا). كما تدخل أيضا رسامو التاريخ، Vermeyen نحو ١٥٣٥ مع لوحته إنزال شارل كانت Charles Quint بقرطاج في بداية القرن السابع عشر.٧ لقد أثر ذلك في جيل كامل من الفنانين٨ وخاصة الأخوان Van de Velde.

تزامن أوج الرسم البحري، في نهاية الأمر، مع رسم المشهد الخالص في الرسم الهولندي الذي برز فيه فنانون كبار٩. ثمة هولندي آخر هو بول بريل Paul Bril، استقر بإيطاليا قبل ١٧٠٠، وقد نقل صدى تجربة بروغل إلى المشهديين الكلاسيكيين؛ وانتقلت بواسطة تلميذه أغوستينو تاسي Agostino Tassi، إلى كلود لوران Claude Lorrain. بينما يرسم هذا الأخير، الشواطئ المشمسة خاصة. أما النابولي سلفاتور روزا Salvator Rosa فقد أذاع في رومة نموذجا أكثر حركية، برسمه الآفاق الكثيبة، التي تأثر بها Tempesta، فبعد إقامته بـ Lombardie، أثر هذا الأخير بدوره في فنانين من البندقية١٠، وقد ساهمت أعماله إلى جانب أعمال آخَرين١١ في ولادة نسخة خاصة بالبندقية لمشهد عمراني وبحري تحت عنوان La Veduta.

وفي فرنسا، طور جوزيف فرني Vernet تجربة كلود لوران في سلسلة الموانئ الفرنسية، إلا انه رسم أيضا البحر هائجا والأعاصير على الماء. كتب ديدور: "إذا أثار العاصفة، ستسمع صفير الريح وخوار الأساطيل". وفي بريطانيا عرَّف ريشارد ولسون بفن فرني الذي عايشه في رومة، وانتسب إليه – في نفس الوقت – الهولنديان Momper و Van de Velde اللذان استقرا بلندن في ١٦٧٢، فأثرا تأثيرا حاسما في فنانيها. ١٢كتب كونستابل Constable: "بدأت الرسم لما حصلت على لوحة صغيرة لروسدايل لنسخها" وتورنر Turner نفسه، صرح بخصوص محفورة لفان دي فالد: "هذه هي التي جعلت مني رساما" ١٣.



وفي نهاية القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠ ساهمت الانطباعية والوحشية في تطور رسم البحر وربما أضيفت لهذا النوع نهضة استثنائية. فقد أعطى بعض الفنانين مثل كلود موني، أعطوا الفن بعدا آخر، لأنهم أرادوا إعادة إنتاج الضوء الطبيعي بأمانة. لقد حاولوا، وللمرة الأولى، تثبيت الطبيعة بواسطة التصوير المحض، وفق نسق يتّبع آثار الضوء وحالات التغير في الطبيعة. أما جورج سيرات ومؤيدوه، فقد أنشأوا لها نظاما يتسم بالعلمية. إذ ذاك أخذت آلة التصوير تسعى لاكتساب موقع لها بميدان الرسم، وهذا ما يفسر سعي الرسامين إلى مزيد من استقلالية ميدانهم، وقد تحققت بمرور الزمن. فمن جهة حاول بعض الرسامين إخفاء استعمال آلة التصوير، ومن أخرى، كانوا يبحثون عن إمكانيات أخرى للتعبير، بعيدا عن الرسم الواقعي الكلاسيكي عند غوستاف كوربي.

القسم الثاني

رسم البحر في تونس

(قراءة موجزة في أعمال رسامين تونسيين انشغلا بالبحر).

تقديم

لقد اهتم العرب – كما سبق أن استعرضنا بإيجاز شديد- بالبحر، وحاولوا وضع قواعد علمية للتعامل معه. وبما أن الرسم لم يكن من اهتماماتهم من قبل فإننا لا نجد إسهاما يذكر لهم في هذا الخصوص، حتى نهاية القرن التاسع عشر. أما في القرن العشرين، وبعد أن ركز الاستعمار الغربي مؤسساته، ونشط ثقافيا، أسس المدارس العلمية، تلبية لحاجيات جالياته، فكان أن التحق مبدعون تونسيون بمدرسة الفنون الجميلة، ودرسوا تقنيات الرسم ونماذج منه، إضافة إلى ما يقدمه الصالون إذ ذاك من إبداعات غربية مهدت لتناولات بحرية من طرف عديد الرسامين التونسيين، وهكذا تكونت لدينا نواة في هذا الخصوص تتفاوت إبداعا وتعبيرا وفق التطور الذي يحصل في منابعه بأوروبا. وبرغم أن التناولات كانت في الغالب لموانئ ومشاهد بحرية تونسية، إلا أنها لا تخرج عن المسار الذي تدور فيه الأعمال الغربية. ولكننا مع ذلك، سنحاول القيام بقراءة مختصرة لتجربتين تونسيتين في هذا المجال، للرسامين رؤوف قارة ومحمد البعتي.

رؤوف قارة: سليل البحر وغواصه

انتبه رؤوف قارة، منذ انفتاح عينيه على زرقة البحر وإلى رسوّ الزوارق وصياح البحارة، انتبه إلى أن ملوحة البحر ومده وجزره ليست كل شيء فيه. حتى الحيتان بكل سلالاتها ليست سوى حالة من حالات الكينونة فيه. وشدته أحشاء البحر وما يستخرج منها من هياكل لبواخر غارقة، وأشلاء طائرات وحيتان ضخمة. وقد اختزن كل ما كان يستحوذ على ذاكرته الغضة، إلى جانب ما كانت تثيره فيه الحوادث والمشاهدات، والتأثر العميق بما يتسبب فيه البحر من مآس. وهكذا ولد هاجس البحث لديه ولكّن من خلال الإبداع... ثم ها هو الطفل يكبر ويتدرج في مسالك الدراسة التي طوحت به بعيدا، فأخذته إلى ألمانيا واليابان. وعندما عاد إلى مسقط رأسه كانت نظرته إلى البحر

قد اصطبغت بالحنين إلى الوطن، ولكن أيضا بقدرات على التحليل والتأويل والتجسيد، أكسبته إياها الدراسة والأسفار. وما بين العاصمة ومدينة قليبية، شرع هذا الفنان في تنفيذ مشروعه الذي يرتكز أكثر ما يرتكز على الكشف والاستكشاف، كشف ما استعصى على النظر العادي اختراقه في لجة البحر.

وقد سخَّر الفنان حياته كلها لتحقيق هذا المشروع حتى أنه لم يفكر في مزاوجته بغيره من متطلبات الحياة الأخرى. وقد تضمن حتى الآن ثلاث مراحل هامة، الأولى، وهي مرحلة معايشة البحر بكل تقلباته ونزواته. والثانية وهي مرحلة اكتشاف الرموز الحضارية لمجتمعات ضفاف المتوسط. أما المرحلة الثالثة فهي المتعلقة باستنطاق الفسيفساء وحوار الحضارات.

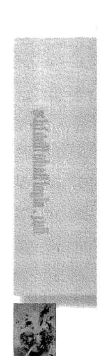
وتعتبر المرحلة الأولى حتى الآن الأطول في تجربة الفنان رؤوف قارة، بل لعلها الأساسية. لقد تمرس بمعالجة حالات البحر في هدوئه وثورته، في ألوانه وأفقه، في مراكبه وبواخره، في شواطئه وورشات صنع المراكب وإصلاحها... عايش مصارعة البحارة لأهواله، فرسم كل ذلك، ونظره لا يتوقف عن استجلاء أعماق البحر. وقد جسد الفنان في هذه المرحلة الأولى حالات من كل ذلك واستطاع عبر الخط واللون رسم مملكته الإبداعية بكل ما تحتويه من نوارس وبواخر وصيادين وزوارق وأشلاء سفن مبعثرة على الشاطئ ... رسم كل ذلك نهارا حينا وليلا حينا آخر. لكنه وهو يجوب أعماق مملكته، كانت تعترضه رموز وعلامات وآثار لافتة.

تمرّس الفنان رؤوف قارة بمعالجة حالات البحر في هدوئه وثورته، في ألوانه وأفقه

وقد هيمن الموضوع/البحر في أعمال هذه المرحلة بقوة من خلال إحكام السيطرة أيضا على الجوانب التقنية سواء في ما يتعلق بِمَلْءِ المساحات أو توظيف الألوان.

في المرحلة الثانية بدأ الفنان يتحسس روح حضارة خلدت إلى الراحة بعد أن ملأت الأرض عطاء: ألا وهي حضارة قرطاج. لكن الفنان رؤوف قارة ، وهو يلامس عناصر تميز هذه الحضارة، وحالات تدفقها الإبداعي المؤسس، كان يدرك أنه يعيد





الحياة إلى بعض أرجاء الذات، فينقذ أجزاءها من التشتت والتبعثر، ليُكَوِّن من خلال لوحاته منظومة تعبيرية تحاول أن تدل الرائي على حضارة تقع على مرمى البصر، تشده إليها شرايين تمتد في الاتجاهين منه إليها.

وقد تميزت أعمال رؤوف قارة خلال هذه المرحلة ببعدين رئيسيين: الأول تشكيلي، والثاني تعبيري. وبتداخل البعدين تتحقق هرمنة المشهد فتتم المزاوجة بين الفكرة والحالة والبعد التاريخي والخطوط والألوان، فينشأ لدى المتلقي إحساس بتوزع جذوره في أزمان متعددة.

أما المرحلة الثالثة، فقد تميزت باكتشاف الرموز الحضارية للفينيقيين والرومان والبربر، أي الذين التقوا على أرض تونس أو مروا بها، وصولا إلى بقاياها الجاثمة في قاع البحر، والمتمثلة في مواد مختلفة، منها الأوعية الطينية المهشمة. فمنذ عشرين عاما تقريبا، وهو يجمع تلك المهملات ويقارن بينها شكلا ولونا، خاصة تلك العلامات الرامزة، المثبتة عليها، يتأملها ويستنطقها... إنها حضارات المتوسط تتحاور وتتجاور عبر تلك المخلفات.

وقد برزت فكرة الألواح كأفضل إطار لهذا الحوار، فكانت امتدادا للمشروع الفني الأساس: إبداع حالات البحر واكتشاف مكنوناته وأسراره.

يَستلهم الفنان محمد البعتي من عناصر عالمه الإبداعي لحظات تعبيرية تصل حد السريالية أحيانا

محمد البعتي: مرحلة البحث في خصوصيات العمل الفني

يَستلهم الفنان محمد البعتي من عناصر عالمه الإبداعي لحظات تعبيرية تصل حد السريالية أحيانا. وهو يعتمد أسلوب الطبقات المتراكبة صلب الألوان وبتقنيات التشافّ أو الشفافية، حيث يمكن للرائي رصد أكثر من عنصر أو جزء من خلال أجزاء أو عناصر أخرى يفضي بعضها إلى بعض، ليتشكل منها وعبرها وفيها عالمه الفني. وهذه التقنية تنأى عن السهولة وتتوسل بالمجهول بحثا عن حالات إبداعية مختلفة. والفنان محمد البعتي اختار الطريق الأصعب لإنجاز أسلوبه وانتقاء مجالات أبحاثه. ولئن كان أهم مجال تتشكل فيه حالاته المبدَعة هو البحر، إلاّ أنه

يتخذه منطلقا وموضوعا، ليؤسس من خلال خصوصياته الضوئية والانعكاسية وتحولاته اللونية، أسلوبه الإبداعي، الذي يتراوح بين اتجاهات عدة منها التشخيصية والتعبيرية والسريالية والتجريدية، في تداخل وتمازج يجعل من خصائص كل منها رافدا لتجربته، بهدف تكوين سياق إبداعي تعبيري بالأساس، يحوصل مرحليا أهم ملامح تلك التجربة، في تعدد مراحلها وتنوع مجالاتها وإضافاتها.

يبدو البعتي وكأنه يبحث عن حالة بعينها يريد اصطيادها، من بين تفاعلات الوهم والتخيل والحلم. تطوح به السلالاء فلا يمسكها، وتمضي به أسراب السراب فيقتطع منها ما أمكنه. وإذا الناتج تلك الوحدات اللونية المؤكدة صراخ الوعي ووتشنجات الأحاسيس. وإذا الصمت يتغلغل في الأشياء ضجيجا حيا وإيقاعات لا تسمع إلا والعيون مغمضة.

فعبر الشفافية نكتشف الأبعاد العميقة للبحر، في حين يتشكل الأفق من تنويعات لونية لا تستقر الحالة فيها حتى تنطلق أو تداهمها حالات أخرى. من ذلك اختلاط الأسماك بحامول البحر، بالغثاء، بالزبد، بالزرقة في تركيبة سحرية المنظر، وذات أنساق جمالية، برغم افتقارها لأية وظيفة نفعية واضحة. و أيضا تلك الوجوه التي تتافح من أجل أن تظهر من خلف الشفافية، فيتداول عليها الإظهار والإخفاء، كأنما أصحابها في حالة غرق يسعون إلى النجاة والخلاص.

إن السفر داخل أعمال البعتي متعب حد الاستفزاز. فلطالما تمنيت أن أعثر على حالة ما تقول لي كل ما لديها، لكن ذلك لم يحدث، فكل لوحة، أو حالة، أو شكل، تتبرأ مما أحاول نسبته إليها. وتمضي سابحة في ضجيج الوهم الذي أوقع الكثيرين في أحضانه. إن أعمال هذا الفنان مثل كُوًى يُومض من خلالها البرق فيسقط الضوء المفاجئ على الأشياء.

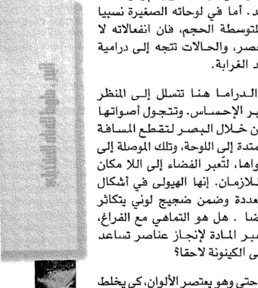
يبدو البعتي وكأنه يبحث عن حالة بعينها يريد اصطيادها، من بين تفاعلات الوهم والتخيل والحلم.

ولا يستطيع المشاهد أن يدعي انه رأى شيئا محددا. كل الذي يخرج به من مشاهدة أعماله، انه عاش لحظات لذة وحيرة، واستفهامات لا يستطيع تحديد موضوعها، وانه في خاتمة الأمر، التقى بكائنات/ أشكال لم يسبق له أن رآها حتى في الأحلام.

تتشكل الحالات والأحداث في أعمال الرسام محمد البعتي من تمريرات الفرشاة، حتى لكأنه يترك لها مهمة تكوين الحدث أو إنشاء الحالة. وإذا الأشكال توشك أن تنكشف، ولكنها تستعجل التخفي. ويبقى ماثلا في تحولات البصر ما يدل عليها دون ان يستحضر هويتها بالوضوح المطلوب. هو يؤكد على مجموعة العناصر التعبيرية التي تنهض داخل الفضاء الضوئي لتحدث في الوعي لقطات يستحيل على البصر التركيز عليها أو تحديد دلالاتها.

هذه التكوينات التي تنتشر في اغلب أعماله توازي الكائنات ولا تحل مكانها. يخال البصر من خلال المسحة الشفافة أنها كائنات، ولكنها في تأويل آخر، قد تكون تصدعات في الفضاء، وانكسارات في الرؤية تجاه سطح البحر، وحتى اختلالات في التوازن التعادلي لمنطق انتشار الضوء فيه. وتوزيع الألوان هو أداة التكوين، ومنها نستشف روح التصدع، ودواعي الانكسارات، والامتدادات المتوغلة في تلافيف الفضاء. وتداخل الأبعاد هو مما يؤكد تغلغل المرئي في البصر، عسى أن يحجب منافذ تفضح اللامرئي من جديد.

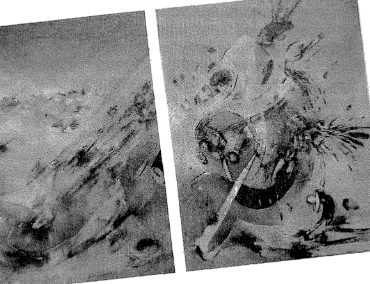
ما الذي يريد البعتي أن يبلغنا من خلال هذه الوحدات والتشكلات والكائنات؟ ربما تقول اللطخات أكثر مما يقوله هو، لان تمريرة الفرشاة لا تحد بوهم محدد، إنها أبعد من المنظور الحسِّي. لذلك فالبعتي أرسل خطابه وبالتالي قد قال ما يريد. وقد ينقلب السؤال: ماذا أدركنا نحن من هذه الأعمال؟ في لوحاته الكبيرة نسبيا تعمد الألوان إلى إيهامنا بان انفعالات الفنان تتمرد عليه، ولكنها تعجز عن الفرار من سيطرته، فهو اقدر على إلجامها ؛ وإن لم يدرك ذلك بعد. أما في لوحاته الصغيرة نسبيا والمتوسطة الحجم، فان انفعالاته لا تحصر، والحالات تتجه إلى درامية حد الغرابة.



الدراما هنا تتسلل إلى المنظر عبر الإحساس. وتتجول أصواتها من خلال البصر لتقطع المسافة الممتدة إلى اللوحة، وتلك الموصلة إلى سواها، لتَعبر الفضاء إلى اللا مكان واللازمان. إنها الهيولى في أشكال متعددة وضمن ضجيج لوني يتكاثر أيضا . هل هو التماهي مع الفراغ، وعبر المادة لإنجاز عناصر تساعد على الكينونة لاحقا؟

حتى وهو يعتصر الألوان، كي يخلط بها حالاته، عسى أن يخرج من هيولاه بحلم يصارع كي يتجسد، حتى في هذه الحالة، تستعصي الألوان على قول ما يريد، لأنها تدرك جازمة أن إمكانية تجسيد الحلم تصطدم بالتحريف القسري، فالذي يرسم الحلم يقظا يتعذر عليه أن يكون بريئا. وأول شرط لرسم الحلم هو البراءة. أن يرسم الفنان بتلقائية يعني أن على متلقيه أن يعيش حالات مشابهة للتي عايشها كي تتم عملية الاتصال وتثمر نتائج، تلك التي تسمى نتائج العملية الاتصالية (أي البث والتقبل)، ليحصل رد الفعل، والحالة الإبداعية طبعا لا تتكرر. فقد يشحن الفنان ألوانه وخطوطه وفراغاته بأكثر من فكرة وأكثر من موقف ؛





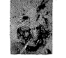
ولكن المتلقي الفعال، قد لا يعثر على شيء من ذلك، سيلتقي بصور يشترك مع العمل الفني في بنائها قيما ومسارات. بكلمة يتعين على العمل الفني أن يكون مشرعا على عديد الاحتمالات، وقابلا لمختلف القراءات، حتى التي لا تحتمل الصدق.

إذ ذاك، نستطيع التأكيد على أن رحلة البحث في عنفوانها، والانتظارات مازالت غير محددة الملامح. وما نتوهم أننا تمكننا من الوصول إليه، لا يعدو أن يكون تحسسا لملامح نجتهد في تحويلها إلى كائنات صاخبة في الألوان، لكنها تنسحق بين الظلال والأضواء، الممتزجة بحيلات البحر ؛ فلا يبقى في المشهد منها إلاّ أشلاء ما تزال تنبض بالحياة، وتهم بأن تطفو برغم ضراوة الإطفاء. إنها التجربة تتشكل خارج التوقع تتحدى كل براهين المُقْبَل.

الخاتمة:

سواء من خلال ما استعرضنا من تاريخ تطور رسم البحر في الغرب، أو من النموذجين اللذين حاولنا ملامسة تجربتيهما في بلادنا، يبدو أن لا خلاف في أن البحر كان ولا يزال ملهما للفنان التشكيلي. لكن السؤال يبقى قائما في الثقافة العربية: متى يتخلص فننا من التبعية للفن الغربي؟

•كاتبة من تونس



(Endnotes)

٤٧ - ألكسندر إليوت، آفاق الفن، تر جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، بيروت-لبنان، ١٩٨٢، ص : ٧٧

٤٨ - مثل : La Navicella de Giotto, la Vocation des apôtres de Duccio.

٤٩ - وأيضا Jan Van Eyck في «السيدة العذراء» للمستشار رولين Rolin (الموجودة بمتحف اللوفر)

٥٠ - قاتما الطريق أمام روجيي فان دار ودين Rogier Van der Weyden أمام Memling وأمام أستاذ منظر من سانت قودول. Vue de st Gudule.

٥١ كل من Piero della Francesca, Pérugin, Ghirlandaio, Pinturicchio

٥٢ - Cornelis Anthonisz

٥٣ Hendrick C.Vroom وتلامذته Aert Van Antun و C. Van Wiernigen وأخيرا Jan Porcellis في أعماله، أصبح البحر وحده (والسماء)، بعيدا عن الشواطئ والموانئ، موضوعا للوحة.

٥٤ - S. de Vlieger, Jan van de Cappelle

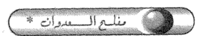
٥٥ - وقد برز في هذا المجال Jacob Van Ruysdaël و Albert Guyp

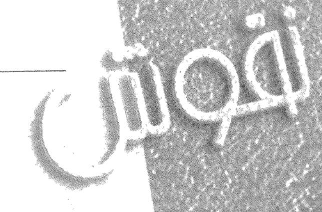
٥٦ منهم ماركو ريتشي Marco Ricci

٥٧ - هما: Carlevarijs و Van Wittel

٥٨ - صمويل سكوت وبيتر مونامي وجون كروم Samuel Scott, Peter Monamy, John Crome.

٥٩ - هذه المعلومات مما تضمنته الموسوعة العالمية Universalis تر. احميده الصولي





صوّتوا للبتراء

فرصة ذهبية تملكها المدينة الوردية خلال السنة ٢٠٠٧م ليتم ادراجها ضمن عجائب الدنيا السبعة الجديدة، حيث سيكون تاريخ ٢٠٠٧/٧/٧م هو آخر موعد للتصويت لها ضمن ٢١ موقعا تتنافس في المرحلة الثالثة والأخيرة من ماراثون التنافس على مستوى العالم، وسوف يتم الإعلان عن النتائج مع رأس السنة للعام ٢٠٠٧.

رقم البتراء في قوائم التصويت هو (١٥) وهي مدرجة في هذه المرحلة النهائية مع مواقع أخرى مهمة في العالم مثل (الاكربول-أثينا-اليونان، برج ايفل - فرنسا، أهرامات الجيزة- مصر، تمثال الحرية- الولايات المتحدة، أوبرا سدني- استراليا، تاج محل- الهند، قلعة مالي، بقايا قلعة ستون هنج- بريطانيا، سور الصين العظيم، الكرملين في موسكو).

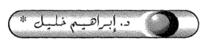
هناك أسباب كثيرة تجعل من البتراء مؤهلة للمنافسة والفوز كواحدة من عجائب الدنيا الجديدة وذلك يعود لتميزها وفرادتها وتكوينها الطبيعي وغناها الحضاري والثقافي، لذلك فإن دعمها حتى تصل الى هذا المرتقى يعد واجبا قوميا، مثلما هو واجب وطني، ولذلك فمثل هذه الحملة يجب أن يكون معنيا بها العرب، ومعهم الأردنيون، لأنها تعتبر معلما عربيا، عريقا، يحمل هوية قومية وجمالية يمكن أن تكون سفيرا تاريخيا الى العالم، وتثبت معلما حضاريا على الخريطة الإنسانية.

ومما يؤسف له أن الجهود المبذولة لرفد هذه الحملة ما زالت، حتى الآن، متواضعة، وحجم التصويت دون المستوى، ولو قارناها بما يحشد في بعض المسابقات الفنية عند التصويت لنجم غنائي لوجدنا الصورة المحبطة في أن يصطف شباب ودول وحكومات للتصويت لفنان، أو لمنتخب كرة قدم، بينما الحال لا يذكر، بالنسبة للتصويت لمعلم أسطوري، وحضاري ، مثل البتراء الموغلة في التاريخ .

إننا بحاجة الى تعميق معرفتنا، وانتمائنا، الى أماكننا التي تحمل زخم تاريخنا، خاصة إذا كانت هناك فرصة يتحمس لها الآخر الذي عرف قيمتها ووضعها على خارطة أولوياته أيضا، ونظم لها فعاليات وأنشطة ستنعكس على المكان والتاريخ إن قدر لها الفوز بالمسابقة، كما هو الحال عند التمعن في حجم الأنشطة التي ستروج للمكان، وستنظمها مؤسسة عجائب الدنيا الجديدة، وبالتالي ستنعكس إعلاميا وتطويريا لتلك الأمكنة، مع العلم بأن هناك عدد من المؤسسات العالمية الكبرى التي تدعم هذا المشروع وهي شركات عملاقة متخصصة في مجالات الإبداع والترويج والإنتاج الإعلامي وتكنولوجيا الاتصال مما يضفي المزيد من الأهمية على المواقع التي سيتم اختيارها على المستوى الحضاري والثقافي والسياحي، وفي هذا المقام نتذكر القيمة الترويجية التي حصلت علية مدينة البتراء عندما تم تصوير جوانب منها في الثمانينيات ضمن فيلم (الحملة الصليبية الأخيرة) من (سلسلة ديانا جونز)، كما أنه قبل عدة أشهر اختارت الـ(BBC) البتراء ضمن خمسة عشر موقعاً في العالم يجب على المرء أن يزورها قبل أن يموت.. من أجل كل هذا لا بد من وقفة حقيقية من قبل محبي الثقافة، والتاريخ، والحضارة على مستوى العالم، بالإضافة الى العرب، والأردنيين لنصرة البتراء، والتصويت لها!!

* كاتب أردني
mefleh_aladwan@yahoo.com

مناهج علم اللغة
من هرمان باول إلى ناعوم تشومسكي



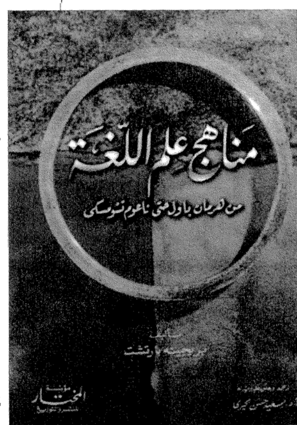
ما زالت اللغويات المعاصرة تستأثر باهتمام الباحثين والمؤلفين والمترجمين من المشرق العربي إلى المغرب. والدكتور سعيد حسن البحيري أحد هؤلاء الذين يجمعون بين الترجمة عن الألمانية والتأليف بالعربية في اللغويات. فقد نقل إلى العربية كتاب فان ديك الموسوم بالعنوان: علم النص/ مدخل متعدد الاختصاصات، ٢٠٠١ وترجم كتاب «الأساس في فقه اللغة» لعدد من المستشرقين الألمان، وترجم أيضاً كتاب كلاوس هيتشن الموسوم بعنوان «القضايا الأساسية في علم اللغة».

مثلما ترجم «المدخل إلى علم لغة النص» لفولفجانج هاينه مان ٢٠٠٣ وكتاب كلاوس برينكر «التحليل اللغوي للنص» الذي صدر عن دار زهراء الشرق ٢٠٠٤. وصدرت طبعة أولى من الكتاب الذي نحن بصدده «مناهج علم اللغة من هرمان باول إلى ناعوم تشومسكي» لمؤلفته بريجيته بارتشيت عن دار زهراء الشرق سنة ٢٠٠٤، ثم أعادت مؤسسة المختار في القاهرة طباعته في طبعة أنيقة منقحة سنة ٢٠٠٦ في ٣٥٠ صفحة من القطع الكبير.

ومصنفاته كثيرة لا يتسع المجال لذكرها هنا.

ويضم الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه، والكلام عليه، ثمانية فصول، تؤرخ لظهور اللغويات المعاصرة، مؤكّدة ريادة النحاة الألمان للتوجّهات الجديدة في دراسة اللغات بصفة عامة، ففي جامعة ليبزغ تصادف أنْ التقى عدد من اللغويين واجتمعوا حول طائفة من الاهتمامات المشتركة في اللغة والنحو، وكان من بين هؤلاء هرمان باول، والبولندي جان بودوين دي كورتيني الذي عاش فيما بين عامي ١٨٤٥ و١٩٢٩. والسويسري فردناند دو سوسير ١٨٥٧ – ١٩١٣.

ومن أهم الآراء التي تمخّضت عنها بحوث هذا التيار الجديد من اللغويّين، في تلك الجامعة، أنّ اللغة ليست كائنا حيا وحسب، بل هي نشاطٌ نفسيّ فيزيائي، فالكلام له جانبان: أحدهما نفسي، والآخر فيزيائي، (مادي) أي: روحي – جسدي. ولفهم اللغة على حقيقتها لا بد من رصد هذا النشاط الإنساني ذي الطبيعة الثنائية، وبما أنّ الكلام على هذه الشاكلة من حيث طبيعته، فإن دراسة اللغة منهجيّا ينبغي أن تنصبّ على مبدأ الانتقال من المعروف إلى المجهول، أيّ: الانطلاق من معرفة اللغة الحاليّة لمعرفة الأحوال اللغوية الأقدم، وليس العكس. وهذه الفكرة، فيما ترى المؤلفة وتؤكد، هي الفرضية المركزية الأولى التي تدور حولها أبحاث مدرسة النحاة الجدد. واهتم لغويو ليبزغ بالجانب الصوتي، ولا سيّما بوظائف الأعضاء الصوتية، وتأثير كلّ عضو منها في إضفاء الصفات المميِّزة لكلّ صوّت. وقد



حاولوا التعرّف على القواعد المتحكمة بالتغيير النطقي الذي يطرأ على الأصوات. ونظر هرمان باول – وهو أحد أقطاب هذه المدرسة – إلى علم اللغة باعتباره علم ثقافة، له صلة بالعلوم الطبيعية، وهو علم جامع بين الطابع التاريخي والسيكولوجي والفيزيائي.

بودوان دي كورتيني:

ومن أبرز الشخصيات التي أسْهمت في الدراسات اللغوية المعاصرة، في القرن التاسع عشر، بودوان دي كورتيني، المنحدر من أسرة بولندية ذات أصل فرنسي.

فعلى يديه تقدّم علم الأصوات خطوة كبيرة إلى الأمام، إذ أسّس مع تلاميذه أوّل معمل صوتي. وقاموا بالمحاولات الأولى لتدوين الصوت بوساطة الآلات. وفرّق بودوان بين الحرف والصّوت. وتنبّه إلى نظريّة (الفونيم) قبْل أنْ يتحدّث عنها علماء حلقة براغ. وعدّ (الفونيم) جزءاً من (المورفيم) وتطرّق إلى اختلاط اللغات في دروسه، وبحوثه، وإلى تقارُب الأسر اللغوية، وما يُعرف بالتهجين اللغويّ، وهو أن تستوعب إحدى اللغات عناصر أجنبية من لغة أخرى، تشمل: الكلمات، والاستعمالات النحوية، والصيغ، والنطق..

وتطرق كذلك لما يعرف باللسانيات الاجتماعية، فعني باللهجات، عناية جعلتْ تأثيره ممتدا في الأوساط اللغويّة إلى ما بعد القرن العشرين. ولا سيما عن طريق أحد زملائه وهو فردناند دو سوسير، مصنف كتاب دروس في الألسنية العامة، وهو الكتاب الذي طبعَ بُعَيْدَ وفاته ١٩١٣.

مدرسة جنيف:

والمعروف أن سوسير درس في جامعة جنيف، ثم في ليبزغ إبّان ظهور النحاة الجدد، سنة ١٨٧٦ وفي برلين ١٨٧٩. وبدأ مساره الأكاديمي في الكوليج دو فرانس، بباريس، ١٩٧٩ وفي سنة ١٨٩١ عُيّن محاضرا متفرغا في جامعة جنيف. وقد تأثر بالنحاة الجدد، وفي مقدمتهم بودوان دي كورتيني المذكور، وبوليم وتني الأميركي

من أبرز الشخصيات التي أسْهمت في الدراسات اللغوية المعاصرة، في القرن التاسع عشر، بودوان دي كورتيني

Whitney مصنف كتاب «حياة اللغة وتطورها» ١٨٧٤ وتأثر أيضا بعالم الاجتماع الفرنسي إميل دوركايم Durkheim ووضع بحوثا في أول الأمر ذات صبغة تاريخية ومقارنة، ولكنه تخلى عن تلك البحوث وانصرف لمعالجة قضايا الدرْس اللغوي من خلال محاضراته التي ظهرتْ في كتاب على يَدَيْ تلميذيه: تشارلز بالي، وإلبرت تسيشهاي سنة ١٩١٦.

وفي هذه المحاضرات قدّم أفكاراً جديدة، وأخرى قديمة طرحها بأسلوب جديد. ومن هذه الأفكار تفريقة بين اللغة Langue والكلام Parole. فاللغة ذات طبيعة مستقلة عن الكلام، لأن الانسان عندما يولد يأتي إلى هذا العالم، ويكتشف أن اللغة موجودة قبل وجوده، ويكتسب المعرفة بها، ثم يستخدمها في كلامه، فالكلام تبعا لذلك أداءٌ شخصي فردي يتم باستخدام وسائل اجتماعية غيْر شخصية، ولا فردية، واللغة هي موضوع علم اللسان، ولكن لا يمكن دراسة اللغة، أو التعرف إليها، إلا من خلال الكلام، فنحن نبحث عن شيء اجتماعي من خلال ما يتجلى منه في الكلام الفردي.

وفرّق سوسير أيضاً بين التزامن والتعاقب، وهو يعني بالأول دراسة اللغة في زمن محدد، ومعين، دون النظر فيما كانت عليه اللغة في السابق. وهذا هو – في نظره – شانُ علم اللسان، أما البحث في نشأة اللغة وتطوّرها، وما مرت فيه من أحقاب، وما تأثرت به من عوامل، فذلك شأن اللسانيات التاريخية، أو المقارنة، التي ترنو لقضايا اللسان

من الخارج دون أن تقدم نتائج دقيقة كتلك التي تقدمها النظرة الداخلية. فدراسة اللغة – من الداخل – مع مراعاة ما فيها من علاقات متشابكة، لا سيما علاقات الحضور والغياب، فيما يعرف بالتراكيب، هي التي تساعد على فهم الكيان اللغوي،وأسراره، وما فيه من أنظمة نحوية، وأنساق تتحكم بالدلالات.

وقد فرق سوسير أيضا بين المعني (المدلول) والعلامة اللغوية (الدال) فكل منها في رأيه ذو طبيعة مختلفة عن طبيعة الآخر. فالدال (الإشارة) صوتٌ ذو طبيعة مادية مسموعة، محسوسة، والمعنى (المدلول) ذو طبيعة نفسية (سيكولوجية) يتم تصوّره في الذهن عند سماع ذلك الصوت. والارتباط بين الصوت (الدال) و(المدلول) ارتباط ناتج عن الألفة، والاستعمال المتكرّر (الحاق) وليس لوجود علاقة سببيّة، منطقية، بين الصوت والمعنى. فألفاظ اللغة تدل على معانيها وفقا لتواضع مستعملي هذه اللغة أو تلك. ولو شاء هؤلاء المتكلمون أنْ يستبدلوا دالا بآخر، أو إشارة لغوية بأخرى، لتعيين المعنى نفسه، أو المدلول ذاته، لما حالَ دون ذلك حائلٌ سوى العرف والعادة.

وثمة مسائل أخرى تطرق إليها سوسير، وكانت كبيرة الأثر في لغويات القرن الماضي. فقد دعا – مثلاً – إلى الدراسة الوصفية للغة بدلا من الدراسة المعياريّة التي تعتمد على النصوص الأدبية المكتوبة باعتبارها مادة لغوية راقية تستخرج منها القواعد، والقوانين المتحكمة باللسان. وتجنّبَ التركيز على اللغة المكتوبة، مولياً النطق، والكلام المحكيّ، عناية، واهتماماً أكبر من لغة الكتابة، لكوْن هذه الأخيرة لا تمثل اللغة في طبيعتها الجوهرية، وإنما هي لغة منقحة، ومصطنعة.

ومما يؤخذ على سوسير أنه لم يفصّل القول في مجالات العلوم المحددة للغة، ومنها علم الأصوات، وعلم الصرف، وعلم الدلالة (المعجم) وعلم النحو. علاوة على أنه لم يطبّق مفهوماته النظرية على نظام لغوي محدد، كالنحو مثلا، أو الصرف، ولم يتطرق إلى الصلات التي تربط بين النظام اللغوي وغيره من أنظمة لغوية



أو غير لغوية.. وهذا ما قامت المدارس اللسانية اللاحقة بالانتباه إليه، ومن هذه المدارس حلقة براغ Prague والجلوسماتية في كوبنهاجن، ومدارس علم اللغة الوصفي.

حلقة براغ:

وأما حلقة براغ، فقد برزت للعيان منذ عام ١٩٢٦ عندما التحق بها بعض الروس الهاربين من عَسْف الثورة البلشفية في موسكو. ومن علمائها البارزين نيقولاي تروبتسكوي، وورومان ياكوبسون، وسيرجي كيرسيفسكي، والمنظر اللغوي كارل بولر، ومنظر الأدب جان موكاروفسكي، وموريس إيخنباوم الذي التصق اسمه بما يسمى نظرية النثر.

وقد برز البراغيون عالميا سنة ١٩٢٨ بعقدهم أول مؤتمر لغوي أعلنوا فيه تبنيهم لمناهج الدراسة الوصفية. وذلك ما طبقوه فعلا في مؤتمرهم الثاني الذي عقد في عام ١٩٢٩ حول اللغات السلافية. وفي مؤتمر آخر (١٩٣١) عُقد حول ما يعرف بعلم الأصوات الوظيفي (الفونولوجيا) اتضح الميدان اللغوي الذي برزوا فيه وبرعوا. وقد تأثر علماء هذه الحلقة بالنحاة الجدد، ولا سيما بودوان دي كورتيني، وبآراء سوسير وكتابه دروس في الألسنية العامة، مثلما تأثروا بالمدرسة النفسية المعروفة باسم مدرسة الجشتلط Gestalt .

اهتم البراغيون فيما يوضّحه المؤلف بمجالات محددة، أولها الأصوات، التي تناولوا البحث فيها من زاوية المتكلم، فأفاضوا في استكشاف فسيولوجيا النطق، ومن زاوية السامع، فأفاضوا في استكشاف المناطق المُخيّة المتحكمة بالسّمْع والإدراك، ومن زاوية الوظيفة، فتطرقوا للفونيم، ولقواعد التغيير النطقي (الفونولوجي) وبرعوا في هذا المجال أيّما براعة، فضلاً عن البحث في الوظائف المتباينة للغة، مما أدى إلى إنجازات جيّدة في ميدان النظرية الأدبية، وعلاقتها بعلم اللسان.. وقد أوضح ياكوبسون - بصفة خاصّة - أن للغة وظيفتين، إحداهما إبلاغية، والأخرى بلاغية. وتطرق في هذا المقام إلى علاقة الصوت بالمعنى، وإلى الأسلوب، أو ما يسمى بالشعرية (علم الشعر) Poetics.

وكانت حلقة براغ، وفقا لرأي المؤلفة، من أكثر المدارس أثراً في لغويات القرن العشرين. فقد حفزت الباحثين على متابعة الخوض في مجالات محدّدة، للوصول إلى آماد نظرية أَبْعَدَ غوْرا، وأوسع أفقا، وأرحب مجالاً. ولا سيما في نظرية النحو، مما أدى إلى ظهور النظرية التوليدية التحويلية عند تشومسكي وتلاميذه، وقبلها نظرية التحليل البنيوي، ونظرية التوزيع عند زيلغ هاريس.

مدرسة كوبنهاجن:

وفي الفصل الخامس من كتابها تعرض المؤلفة للمدرسة التعليقية (الجلوسماتية) التي يمثلها كلٌ من هيلمسليف (١٨٩٩ - ١٩٥٦) وهانز أولدال. وأما الأول فهو الأشهر، والأبرز، بين علماء هذه المدرسة. فقد درس في براغ، وفي باريس، وتلمذ لكلّ من جوزيف فندريس مؤلف كتاب اللغة، وأنطوان ميّيه صاحب كتاب مناهج البحث في اللغة. واطلع نحو عام ١٩٢٧ على النسخة الفرنسية من كتاب سوسير «دروس في الألسنية العامة». ويذكر هيلمسليف في واحدٍ من كتبه أنه قرأ كتاب سوسير مراراً، وأنه من أبرز الكتب التي تأثر بها في مرحلة تكوينه اللغوي.

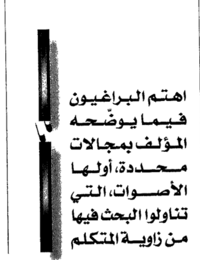
وتوالت أبحاثه في الظهور منذ عام ١٩٣١. وفي عام ١٩٤٣ وضع كتاباً بعنوان « مدخل إلى النظرية اللغوية ». وهذا الكتاب الذي ترجم إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٩٥٣ جعل من مؤلفه علما لمدرسة في اللغة هي التعليقية Glossmatics وقد اختلف هيلمسليف مع سوسير في أشياء ووافقه في أخرى.

فإذا كان سوسير قد فصل بين الدال والمدلول في اللغة، باعتبار الدال شكلاً والمدلول مادة، فقد رأى هيلمسليف أنّ من الأنسب استعمال كلمة تعبير بدلا من الدال، وكلمة مضمون بدلا من المدلول (المعنى) وقد اتفق مع سوسير في أن اللغة شكل ومادة. وعند هيلمسليف لكلٍ من الشكل والمادة تعبيرٌ ومضمون. فالتعبير، قياساً إلى الشكل، هو الفونيم (الصوت) والمضمون بالنسبة للشكل هو أجزاء المعنى. وأما التعبير، بالنسبة للمضمون، على مستوى المادة، فهو الكتلة الصوتية المنطوقة بما فيها من الفونيم والأصوات المصاحبة له، والمضمون على مستوى المادة هو: التصورات المصاحبة للمعنى.

وقد رأى هيلمسليف أنّ الدراسة الصوتية للغة تتعلق بالتعبير، بمستوييه الشكلي والمادي، وأنّ علم الدلالة (السيمانتيك) موضوعه المعنى، فعلم الدلالة وعلم الأصوات عِلمان متعاونان.

وتطرق أيضاً في إشارته للمعنى إلى تعلق الألفاظ بعضها ببعض. فكل لفظة يتم استعمالها في الدلالة على معنىً معيّن تستدعي، أو تستحضر لفظة أخرى، أو ألفاظا أخَر، ترتبط معها بعلاقة محددة. فقولنا لشيء ساخن، أو حار"، أو دافيء، ألفاظ ترتبط بعلاقة داخلية، لكنّ كل كلمة منها تعني في الوقت الذي نستعملها فيه غير بارد، فكلمتا حارٌ وغير بارد كلمتان ترتبطان بعلاقة سماها هيلمسليف علاقة تبعيّة. فكلمة حار تستحضر في الوقت ذاته غير بارد.

وثمة كلمات تتعلق بعلائق لا هي تبعية، ولا داخلية، فعلى سبيل المثال كلمة wood بالإنجليزية تعنى الغابة، وتعني أيضا الأخشاب التي يصنع منها النجار الأثاث. وحقيقة الأمر أنّ الخشب المستخدم في صناعة الأثاث



مستخرجٌ أصلاً من تلك الأشجار الحيّة في الغابة التي تسمى wood وعلى هذا فإنّ استعمال كلمة wood بمعنى أخشاب استعمالٌ ذو علاقة بالمعنى الآخر لكن هذا التعلق لا هو داخلي، ولا هو تبعيّ، وقد سمّاه هيلمسليف تعلقا حراً. فالمضمون الذي ينمّ عليه التعبير يُسْتخرَجُ من السياق.

وتطرق هيلمسليف في مقدمته للنظرية اللغوية إلى ترتيب العناصر الصوتية في الكلام وفقا للنسق الخطي، الذي تنتظم فيه عناصر متجاورة. وأوضح أن هذا الترتيب نوعان: ثابتٌ، يحدّدُه المعجم، وهو الذي تساق وفقا له الفونيمات التي تتألف منها الكلمة الواحدة. وغير ثابت، وهو سوق الألفاظ في تركيب يخضع لقواعد نحوية متغايرة. وتطرق أيضاً لعلاقة الموقع الذي تحتله الكلمة بالحالة الإعرابية، مشبّهاً قيمة الموقع الذي تشغله الكلمة في التركيب بموقع العدد في خانة الآحاد أو العشرات أو المئات، فالعدد يكتسب قيمته الحسابية من موقعه، وكذلك اللفظ يستمد حالته الإعرابية من موقعه. وأيّ تغيير في الموقع يستتبع تغييرًا في الحالة الإعرابية.

ولكل من هيلمسليف ورفيقه هانز أولــدال بحوث أخرى ضافية في مجالات علم الدلالة، والسمات الفارقة للعلامات.

وقد أخذتْ المؤلفة على هذه المدرسة إخفاقها في التطبيق، ولذلك لم يستطعْ علماءُ اللسان الدنماركيون المضيّ شوطاً أبعد في علم الأصوات الوظيفي (الفونولوجيا) باستخدام المفاهيم النظرية التي أكدها هيلمسليف وأولدال. أما دعوةُ هذه المدرسة لجعل علم اللغة علما شبه رياضيّ - من الرياضيات - فقد طبعت دراساتها بالطابع السميوطيقي. وبهذا احتلت التعليقية موقعا غير بسيط داخل المدارس الكلاسيكية لعلم اللغة البنيوي.

علم اللغة الوصفي:

وتخصص المؤلفة الفصلين السادس والسابع لما يسمى بعلم اللغة الوصفي، إلى جانب المدارس الكلاسيكية لعلم اللغة البنيوي. ونحن لا نرى اختلافا بين الموضوعَيْن، لذا نتناول الفصلين في وحدة واحدة تلقي الضوء على ما سبق النظرية النحوية التوليدية الجديدة.

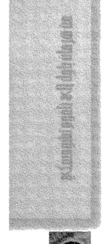
تطرق هيلمسليف في مقدمته للنظرية اللغوية إلى ترتيب العناصر الصوتية في الكلام وفقا للنسق الخطي

وفي هذا المقام تتناول المؤلفة كتاب بلومفيلد الموسوم بالعنوان اللغة، بعد أن عرضت لجهود فرانز بواز Boas عرضا موجزاً. فقد كان مهتما بمقارنة اللغات الهندو - أمريكية باللغات الأوروبية. مؤكداً أن لكل لغة من هذه اللغات نظاماً في النحو هو الذي يضفي عليها شخصيتها المستقلة، وطابعها الخاص. مع الإشارة إلى آراء إدوارد سابير Sapir الذي صنف هو الآخر كتابا في اللغة ١٩٢٢ ضمنه بحوثا صوتية ومقارنات لغوية مفيدة. مؤكداً أن علم اللغة ينبغي له أن يتخذ مسارين أحدهما شكلي، ويهتم بدراسة النحو، فقواعد النحو لا تتعدى في نظره أن تكون أشكالا وقوالب تحولت بفضل الاستعمال المتكرر المتراكم جيلاً بعد آخر إلى قواعد وقوانين، ودراستها يجب ألا تتخطى وصف هذه الأشكال والقوالب وما فيها من تراتيب وهياكل تراعى. والمسار الثاني غير شكلي، وهو الذي يهتم بدراسة وظيفة اللغة وقدرتها على التعبير، وتوصيل المعنى. وتلك مسالة تحتاج دراستها لأنظار غير شكلية. فلا بدّ من معرفة العادات والتقاليد والمعتقدات والثقافة التي تميز مستعملي تلك اللغة. فدراسة الجانب الدلالي للغة ما تعتمد عناصر شتى في مقدمتها السِياق الاجتماعي والثقافي.

وقد وضع سابير وورف فرضيّة أثبتا صحّتها، وهي أنّ اللغة مثل المرآة التي يرى فيها المجتمع صورته، وثقافته، وما يؤمن به من معتقدات، ومن مأثورات دينية، وشعبية، تجمعت واختصرت نفسها في مجموعة من الألفاظ. ودليل ذلك أن لغة الأسكيمو في آلاسكا - مثلا - تحتوى عددا كبيراً من المفردات الخاصة بالثلج والجليد في حين أنّ بعض اللغات - العربية مثلا - لا توجد فيها سوى كلمة أو اثنتين ترتبطان بهذا المدلول. فالصورة إذن نابعة من البيئة اللغوية.

من جهة أخرى تناولت المؤلفة المؤثرات التي تأثر بها ليونارد بلومفيلد وهي كثيرة. وعرضت لنظريته الموسومة بالتحليل إلى المكونات النحوية المباشرة Immediate constituent theory مؤكدة الفروق بين المكوّن النحوي والمركب، وما ذكره عن المركب المركزي وغير المركزي. واستخلصت من عرضها لآرائه في النحو ما يعد توطئةً وتمهيداً للبحث في النظرية التوزيعية عند زيلغ هاريس Harris صاحب كتاب تحليل الخطاب.

وعلى أيّ حال اتسم تناول المؤلفة بارتشيت لآراء المدرسة الأمريكية بالإسهاب، وذلك لما في هذا العرْض من توضيح لبعض بوادر تشومسكي في النحو. وهي بوادر تم تناولها بوضوح في الفصل الثامن والأخير من هذا الكتاب.



تشومسكي والنحو التوليدي / التحويلي:

من المعروف أن تشومسكي ولد في فيلادلفيا في السابع من شهر كانون أول من عام ١٩٢٨. وقد درس في جامعة بنسلفانيا، وتلمذ في صباه لزليغ هاريس الذي نوه إليه، وأثنى على تعاونه في مقدمة كتابه مناهج في علم اللغة البنيوي Methods In Structural Linguistics الذي طبع سنة ١٩٥١. وهو العام الذي أنجز فيه تشومسكي أطروحته للماجستير حول القواعد المورفو- فونيمية للعبرية الحديثة.

وتوالت بعد ذلك بحوثه ودراساته متزامنة مع انحيازه للحركة المناهضة

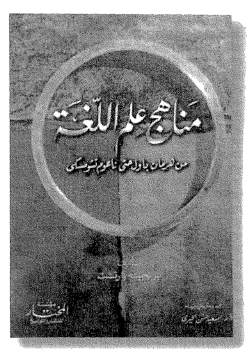
لحروب بلاده في الفيتنام، وجنوب شرق آسيا، وأمريكا اللاتينية، والشرق الأوسط.

ويعدّ كتابه الأبنية النحوية (١٩٥٧) الكتاب الأول الذي لفت إليه الأنظار في رأي مؤلفة هذا الكتاب. وقد حاول فيه صياغة قواعد نحوية اعتماداً على جمل من اللغة الإنجليزية يمكن تعميمها على اللغات الأخرى بطريقة آلية، وذلك لأنّ النحو ينبغي أن يتألّف من أشكال هي التي تساعد على توليد، أو إنتاج الجمل في اللغة؛ فلا يمكن تصور جملة في تلك اللغة من غير أنْ تكون ناتجة أو متولدة عن قاعدة.

وتتناول المؤلفة ثلاثة نماذج نحوية عند تشومسكي.

الأول هو الذي طرحه باسم نموذج القاعدة المحدودة، وهو تصوّرٌ يقوم على أساس أنّ تأليف جملة يتم بناءً على استدعاء المكون النحوي لما يجاوره في النسق الخطي الترتيبي. لكنّ هذا النموذج لم يحظ من خصوم تشومسكي بغيْر النقد القاسي. مما دعاه إلى إعادة النظر، طارحا نموذجاً آخر سماه قواعد بناء العبارة.

وهو نسق تفريعي شرحه في كتاب له صدر عام ١٩٦٥ بعنوان جوانب من النظرية النحوية. وتوضح المؤلفة ما يقوم عليه هذا النسق، وهو ثماني قواعد، أربع منها نحوية، وأربع أخرى معجمية. ومع ذلك، لم يحظ هذا النموذج هو الآخر من اللغويين بالقبول التام، لسبب بسيط، وهو أنه لا يميّز مثلا بين جملة صحيحة وأخرى غير صحيحة. مما دعاه إلى إدخال تعديلات سماها القواعد (المكونات) التحويلية. فلكل جملة مرحلتان: أولاهما توليدية، يتم فيها بناء الجملة وفقا لقواعد بناء العبارة. والثانية تحويلية، تضاف فيها إلى الجملة الأساسية قواعد أو مكونات تحويلية بعضها اختياري كقاعدة البناء للمجهول، وبعضها إجباري كقاعدة المطابقة في العدد، أو الزمن، أو الجنس الخ. بعضها معجمي، وبعضها مورفولوجي، وبعضها فونولوجي. وقد ربط المرحلة الأولى بالكفاية، والثانية بالأداء.



ولم يفت المؤلفة أنْ تعرض لما يعرف بثنائيات تشومسكي. ومنها الفرق بين الكفاية والأداء، والفرق بين البنية العميقة والبنية السطحية للجملة الواحدة. والفرق بين القواعد التحويلية الاختيارية والإجبارية، موضحةً في فقرة مهمة موقفه من نظرية اكتساب اللغة، فهو يأبى النزعة السلوكية تماما، ويرفض الزعم بأنّ الأطفال يكتسبون المعرفة باللغة عن طريق التقليد والتعزيز. فلو كان الأطفال يكتسبون لغاتهم عن طريق التقليد لوجب ألا يعرفوا إلا ما يسمعونه. وقد تتبعت المؤلفة بالدقة ذاتها، والحرص الموضوعي نفسه، ما تركته أفكاره من تأثير في قولبة المعرفة الإنسانية، سواءٌ في مجال اللغة، أو في غيرها من علوم الإنسان.

ملحوظات ختامية:

ولمزيد من التوضيح استخدمت المؤلفة في الفصل الأخير من الكتاب رسوما مشجّرة، وأشكالاً تلقائية أخرى في عرْض قواعد تشومسكي في النحو. وزاد على ذلك المترجم ثبتاً بالمصطلحات اللسانية المستخدمة في الكتاب، فذكر المصطلح بالألمانية وما يقابله بالعربية، وكنا نأمل لو أنه أضاف إلى هذا الثبت ما يقابل تلك المصطلحات بالإنجليزية، لكونها أكثر سَيْرورة في الوطن العربي من الألمانية التي لا تتداول إلا في دوائر أكاديمية محدودة.

ومما يدعو للتنويه تقديم المترجم الدكتور سعيد حسن البحيري بمقدمة قصيرة حول الكتاب ومؤلفته. فهي من ألمانيا الديمقراطية سابقاً، ولها اهتماماتٌ واسعة باللغويّات، شأنها شأن جرهارد هلبش صاحب كتاب تاريخ علم اللغة الحديث. وقد حرصتْ في كتابها هذا على تقديم المعلومات في إطار مبسّط يستطيع القارىء العادي أنْ يتواصلَ معه، بحيث لا تقتصر الفائدة منه على المتخصّصين، مما يضفي على قيمته العلمية قيمة أخرى تنبع من سلاسة العرْض، ووضوح المادة.

بقي أن نشير إشارة سريعة جدا لملاحظة انتقادية على هذا الكتاب القيم، وهي خلوه من أي ذكر لمدرسة لندن اللغوية، وهي المدرسة التي تعود جذورها إلى العالم اللغوي الألماني هامبولدت، والمؤثرات التي تركتها لديها مدرسة إدوارد سابير. وقد ترأس هذا التيار اللغوي جون روبرت فيرث Firth مصنف الكتاب المشهور أوراق في علم اللغة. وما يميّز المدرسة الإنجليزية هو رفضها المطلق لفكرة سوسير حول التفريق بين اللغة والكلام على أساس أن اللغة ذات طبيعة اجتماعية في حين أن الكلام ذو طبيعة فردية. فقد أكد فيرث أن الكلام أيضا ذو طبيعة اجتماعية وأن اللغة والكلام كليهما يستخدمان لغاية واحدة هي تقوية الأواصر بين الناس، وأن المعنى لا يمكن التوصل إليه من خلال الكلام إلا بوساطة ضوابط اجتماعية، وقرائن تستمد من السيّاق، والسياق لدى هذه المدرسة نوعان: لغوي وآخر اجتماعي أو حالي. وقد كان لهذه المدرسة أثر بالغ في علم اللغة في القرن الماضي، فقد حفزت الباحثين على مواصلة البحث في الطابع الاجتماعي للكلام مما أدى إلى ظهور ما يعرف بعلم الخطاب.. وعلم النص وكذلك ما يعرف بعلم اللغة الاجتماعي.

* ناقد وأكاديمي من الأردن

شعر

مضى أجملُ العُمر

محجوب العباري *

مضى أجملُ العُمر.
عامٌ يودّعني.
أذكرُ الآن مريمَ -كنا التقينا شتاءً-
لها بسمةٌ مُهلكةْ.
مطرٌ في الزّقاق المحاذي لتفّاح
جارتنا.
كنتُ مستوحشا في انفرادي.
معطلةٌ بئرُ حُلمي، وبي بعضُ ما
يجعلُ الرُّوح تبكي.
أسرّحُ عيني بعيدا،
أرى من خلال الشّبابيكِ تُفّاحةً
نصفَ حمراءَ تهمي على حلم
جارتنا...
مطراً يغسل الآن شُبّاكها،
رُوحَها،
مطراً يرتوي من يديْها...
تُعاودني مريمُ الآن طيفا شريدا:
– تضعضعتُ منذ افترقنا.
– تضعضعتُ أيضا.
– أمَا من سبيل لكي نحتفي
بالشتاء؟
– كأنْ لا سبيل.
– أما زلت كالماء جذلى، تهيمين
بالغيم والأغنياتْ؟
– كصحراء أصبحتُ مُذْ داست
الخيلُ قلبي.
– لقد ديس قلبي، وكان انكساري
عظيما.
سأشكوكِ، مريمُ، ما حلّ بالرّوح
منذ افترقنا:
سِباخاً من الملح صارت سبيلي...
«حماةُ الحِمى» لم يعودُوا حُماةَ
الحِمى...
صاحبي... نورُ عيني، نديمي، رفيقُ
المسرّات والضّيق قد صار منهم،
وفي ما مضى كان منّي:
يحبُّ النّبيذ المسائيّ في فَيْءِ
نخلتنا...
كان في سُمرتي، أجعدَ الشعر مثلي،
وعيناه في لونِ عينيَّ...
يغشى المُصلّى الذي كنتُ أغشى،
ويتلو من الذّكر ما كنتُ أتلو،
وينشدُ للشعرِ، شِعرِ الصعاليك
والنّابغةْ.
وقد كان تِرْبي،
يُرافقني في الأماسي،
نصيدُ الغرانيقَ والبطَّ عند البُحَيْراتِ
صيفا،
وقد كان مثلي:
أبي كان يُدنيه منيّ، ويروي لنا وقعةَ
الغُولِ...
أمّي تُقاسمُها أمُّه الزّيتَ والتّمرَ
والأغنياتِ الحزينهْ.
وقد كان منيّ،
ولكنّني الآن ألقاه في زُمرة
القاتلين...
لقد صار يا مريمُ الآن منهم.
آه يا غدرَ أهلي!!!
فهَلْ أكلُ الآنَ لحمَ الأشقّاء نيأً؟!
أجيبي، فـ(قد عقروا ناقتي)،
واستباحُوا التي واللُّـتَـيَّا
أجيبي، فقد (جاوز الظالمون
المدى)،
أكلُوا لحم كلّ النّبيّينَ... غالَوا
عَلـيّاَ.
سأكلهم ها هنا... الآن،
أكلهم حيثُ حلُّوا... وما من جُناحٍ
عَلَـيّاَ...
وإنّي لُمعلـنُها: (لن يمرّوا)،
ولن يُسقطوا رايةَ الرّفضِ ما دُمْتِ
مريمُ، ما دُمتُ حيّاَ.
وإنيّ مُعِدٌّ لهُم فوق ما قد أعدُّوا...
فهيّا.

مضى أجملُ العُمر،
عامٌ يودّعني، غيرَ أنيّ
أرى من خلال الشّبابيكِ زوجَيْ
حمام،
أرى مِن خلال الغمامات فجراً
نديّاً.
أرى مريمَ الآن في أوجِ بسمتها،
وهي نشوى... فأرتدُّ حيّاَ.
فيا ثغرَ مريمَ رفقاً بقلبي،
ويا قلبَ مريمَ كُنْ بي حَفِيّاَ.

مضى أجملُ العمر،
ودّعني العام،
لكنّ قلبي سيبقى صبياً
سيبقى نشيدي أردّده مِلْءَ مِلْءِ
الحياةْ:
(إذا الشّعبُ يوما أراد الحياةْ...)

* شاعر من تونس

شعر

في المتخيّل أتخيّل

أحمد الخطيب *

عسل مُعنّى

لغزالةٍ
قدمي
ونايُ محبّتي
وسبيلي
حالٌ من الولَه المندّى
فوق صدر الريح،
غرّة صاحب القنديلِ

xxx

لغزالةٍ
وجعي
وأيُ مسرّتي
ودليلي
سِفرٌ من العسل المُعنّى
فوق إيقاع الرحيل

xxxx

طفلان نحنُ وقد نوينا أن نصلّي
خلف مبتدأ الزمان المستحيل

xxxx

الله
من فوضى
ومن مرضى
يغطّونَ السفرجلَ بالنخيلِ

بنفسج لا يموت

لغسيل امرأتي
لغسيلها المحفوف بالكبريت
للسطح المؤدّي للحياةِ، وللحمام،
إذا بكيتُ،
رأيتُ في حلمي
ـــ وتنشرحان في ظلّي
وتتقدان ـــ،
جاريتين تنتميان للعرقِ،
المعبئ في البيوت

xxxx

أحملُ جمرةً من ماء جرّتنا
وأهزأ بالظلام، أجرُّ مرثاتي
وأكتبُ، يا حمامُ،
إذا أتيتكَ واقفاً
كن غرّتي في حمأة الياقوت

xxxx

لغسيلها قمرٌ،
ولي قمرٌ،
ولكن كلّ شيءٍ نابتٌ في الناي
مستترٌ،
وآخرُ ما رأيتُ من السطوحِ حمامةٌ
تسعى إلى جسدٍ، وتقرأُ
في هديل الحبّ ملهاة البيوت

xxx

ـــ ما كان يفعل عاشقان على
السطوح ؟
كنّا نفتّش عن خيوط العنكبوت!

صحبة

في صحبة الليمونِ،
قلتُ سأربحُ الدنيا،
وأعطيها
من الليمون ما عتقا
خدّي على منديلهِ
قد عانق السهل الذي
عمّدتهُ قلقا

xxx

ورجعتُ
لا ألوي على جسدي
ولكن عزّ فيهِ الموتُ ،
فاحترقا
قد شيّعتهُ الريحُ بعد غسولهِ
واستعرض المعنى،
وقد عزّ الكلامُ
وما سواهُ سوى
جَمالٍ في الهوى...
فتقا

ضحى القنديل

سيري
على مَهَلٍ وقولي
قد جاء من رسم الهوى حَجَلٌ،
وطار إلى القصيدةِ بالخيولِ

xxx

سيري



ولا أشياء تقلبُ راحتي
إن أنتِ مارستِ الهوى،
وتركتني
أرعى الخطى في ساحة اليرغولِ
xxxx
سيري
أنا ما سرتُ إلا مرّةً
من بيت سيدة الفصولِ
xxx
وتفيّئي في ظلّ ظلي
إنني مارستُ موتي في ضحى
القنديلِ
حتى إذا بانَ الندى يوماً
وطار إلى القصيدةِ بالكحولِ
xxx
شذّبتُ
ما صيّرتهُ من وجهةِ الإيقاعِ،
حتى اثّاقلتْ لغةٌ،
وقالت: يا فتى
لا تخرمنَّ الماءَ بالمنديلِ

ضوء المخلاة
في منتصف الليل،
ولي أن أجترَّ الناهدَ من كأس
الغيرة،
دقّ عليَّ البابَ صديقي،
قلتُ: وأجلسهُ في صحن البيتِ،
ولكني لا أملكُ غير جدارٍ سيق له
النرجسُ،
والليل غريبٌ،
وغريبٌ أن تأخُذَك الحيرة
xxx
يشبهني
ـــ وأنا لا أنظرُ في المرآة صباحاً
ـــ
هذا القادمُ من أعماق السيرةِ،
إذ أتنكرُ وحدي بقناع
تخرجُهُ الجنيّاتُ من الأسطورةِ،
أداعبها في تسليط الرمشِ على
كلِّ إطارِ
لا يحملُ في داخلهِ صورة
xxx
يظهرُ تحت الخطّ الأسودِ
ثقبٌ لجلال الإبرةِ،
أسعفُ بعضَ أصابع
كنتُ درجتُ لها الخيط الأبيضَ
فوق بساط الديرة
xxx
يتلوّى خطٌّ مفتوحٌ نحو الأبيضِ،
أغلقُ ذاكرة الفوضى،
وأعودُ إلى أوّل سورة
نزلتْ من ثغر المرأة
فأعود إلى ضيفي وصديقي،
لا أحملُ في الواقع شيئاً
أكثر إيلاماً،
من قنديلٍ يفقدُ نورهْ
xxx
لم يأتِ الشايُ
ولم يأخذني القمرُ المعزولُ
عن الإصبع
إلا بضع دقائق،
قلتُ لضيفي وصديقي ،
معذرةً،
فأنا لستُ سواك،
لهذا،
خذ ما شئتَ من النرجسِ،
واغلق خلفك باب البيتِ، ولا
تدرج ثانيةً لأراك،
فما علّمني الموتُ،
سوى أن أتوحّدَ فيك،
بعيداً عنك،
ولا أنظرُ للمرآة
xxx
علّمْني
أن أتنازلَ عنكَ قليلاً
حين أراكَ على ضوء المخلاة
xxx
علّمني لكنّي لم أفتح نافذةً في
الفجرِ،
ولم تفتح روحك
في صلصالي بعضَ حياة.

* شاعر أردني

شعر

هذا جَناهُ الشِّعْرُ عَليَّ...

عبد السلام الساوي *

حرِّري الأخْضرَ
من فُصُولك
واتْركي الرّبيع يَأتي
وَساعديني كيْ أرفَع
هذه السَّماء قليلاً
فَوْق سَمائي
وفوْق غُيُوم ذَكّرتْني
بأنّ عَينيْك بحارٌ
وأنّي مَحضُ خَيالٍ
تائه عَنْ مَزارك..
هَلْ كنْتُ واقعياً عنْدما دَعوتُك
لإعادة الدَّم
إلى صَخْرته
والرأسَ المقْطُوعة
إلى جُثّته الهَاربة
والقَلبَ الخاشعَ
إلى صَدْر النّزوات؟
وكَمْ يَكفي لِننْسَى
أنّ الحُبّ في المَتاحف صَلاةٌ
وأنّ التاريخَ الذي اشْترَيْنا
كانَ أضغاثَ أفْكار
في كَفّ الصَّائغ المَغْمُور
فَحرّري الأخْضَرَ
وَاجْلدي صَدْري بأُغْنية فارسيّة
كَيْ أَمْشي في شَوارع دمَشقَ حافياً
في جَنازة أبَديّة
هَلْ تَكْتُبينَ الآنَ عَلى شاهدتي:
هذا جَناهُ عليه الشعرُ
وما جَنىَ علَى أحَد
أوْ تَشرَبينَ قَهْوةَ الْغُفْرانِ
في باحَة منْ كلمَات؟
ها نَحْنُ الآن نَستدركُ ما فات
من نَبْض لَم يُؤْمن بمَنْ أيقظه
منْ غَفْوة فادحَة
وَها نَحْنُ ندرّبُ الأَصَابعَ
عَلى رَسْم المُستَحيل
ففي السّياقِ قَمَرٌ يَعْتلي صَهْوةَ
السّماء
الّتي: هلْ تُساعدينَني عَلى رَفْعِها
فَوْقَ هَواء ضَيَّعني؟
وفي السّياق وَجْهُك المَلائكي
عَبثاً يُقرئُني ما تَيسَّر
منْ مَجْد الخُصْلتيْن
وَما تَعلَّمْتُ سِوى أنَّ الفارسيّةَ
التي بَكتْ
قد أضاءتْ عَاصفةً منَ العَطشِ
تَحْتَ القُبَّة المُذَهَّبَة
الآنَ يمْشي الحبْرُ في السَّطْر
ولا يَمْشي الكَلام
الآنَ تَرْتبكُ القَصيدَةُ
في أَوْج نَشْوَتها
كَيْ تَكوني لَها قافِيةً
وَأكونَ الحُطَام
أنا الغَريبُ الّذي تَوَهَّمْت
وَمَنْ أَعْطى للتَّماثيل مَلامحَهُ
وَأَفْتى:
بأنَّ الطّريقَ نُقْطَةٌ
وَالخَطْوَ مَسافَة
وَالعشقَ رَحابَةٌ
وَالعُمْرَ سَحَابَة
فَحَرِّري الأَخْضَرَ
كَيْ أصيرَ بَصيراً بعَيْنَيْكِ
وَاتْركي الرَّبيعَ يَأتي
منْ مَجْد خُصْلَتَيْك
إلَى قَلْعَة
أكونُ بهاَ صَنَماً
وَتكونينَ العَذْراء..
ما غيّرتِ الصُّورُ شُخُوصَها
ذلكَ المَساء
عنْدما تَمزَّق نَعْلي في الطَّريق
فَأدْركني شيخُ المَحبَّة
ومَا كُنْتُ أدْري بأنّي
أسيرُ إلى جَنْب الحَريق..
وأنا الغَريبُ الذي تَوهَّمْتِ
أنا مَنْ عَرَّى دَمَهُ
في مَقام النَّهاوَنْد
فَاعْتَقَ كمَاناً من ذَبْح وَشيك
تَعاليْ نَقْتسمْ سَلّة الخَريف
فالرَّبيع آتٍ مفعما بالرغبات!!

* شاعر من المغرب

مختبر سؤال

الحجاب.. والكتابة

ليلى الأطرش *

ربما كانت المرة الأولى التي تصبح فيها مسألة الحجاب قضية ثقافية سياسية ينغمس فيها المثقفون العرب سجالا وينقسمون حولها، فقد ظلت مرتبطة بالمفهوم الاجتماعي بأنها إرث ديني سواء تعلقت بالنص أو التأويل.

ومن المفارقات أن تطرح مسألة الحجاب مع ظاهرتين، الأولى: أن الانقسام لم يأت في سياق الاختلاف على شرعيته، بل بارتباطه بالتحرر الفكري، ومع مطالبات نساء بحقهن في التأويل والقضاء الشرعي بعد وصولهن إلى عمادة كليات الشريعة.

والثانية: أن تثار مسألة الحجاب « ثقافيا » متزامنة مع صدور روايات كتبتها محجبات، وتعتبر ثورة على تقاليد مجتمعاتهن المغلقة، حيث يمنع الاختلاط حتى من وراء زجاج في قاعات المحاضرات، وتفرض غطاء الرأس على الجميع، مثل رواية «بنات الرياض» السعودية، التي صورت حياة الشابات وهمومهن، ولم تأت بجديد لمن خبر مجتمعات الخليج ومجالس النساء فيها. ثم رواية « الآوبة » السعودية أيضا، والتي تجاوزت جرعة « الجرأة الجنسية فيها » الرواية الأولى في وصفها علاقة السحاقيات، متحدية مجتمعا يفرض التعتيم على مسائل أقل إشكالية من الشذوذ.

ورغم كم الإنجاز الأدبي «النسائي» الذي كسر التابوهات السياسية والاجتماعية وناوش الدينية، إلا أن نزرا منها طرح مسألة الحجاب. وقد مسّت ميرال الطحاوي في «الباذنجانة الزرقاء» هذا الأمر فصورت خلعها للحجاب وارتدادها عن الفكر الديني الذي يفرضه، ودون طرح جدلية فقهية.

فكيف يتجاوز تعبير المرأة إشكاليات اجتماعية وفقهية عاصفة ترتبط سرًّيا بالحالة الثقافية العامة؟

لقد وضعت د. عائشة عبد الرحمن كتابها الأكثر شهرة «نساء الرسول» وهي تغطي رأسها، وتحدثت عن إنسانية بيت النبي، فتقبله العلماء والعامة مرجعا. ولكنها اعتذرت عنه محجبة أثناء جولتها في دول الخليج ومع تنامي الردة السلفية. وهنا بيت القصيد، الفرق بين حجاب يقفل العقل وغطاء يترك له مساحة البحث والعلم والتفكير.

إن خصوصية ما تكتبه النساء العربيات ما زالت بعيدة عن البحث والدراسة كمسألة نقدية مستقلة إلا فيما ندر، ففي حين يؤكد الباحثون والنقاد ومعظم الكاتبات على أن الأدب بلا جنس، وأن الأديبة تتساوى مع الرجل في فهمها وتعبيرها عن ذاتها والآخرين، ولهذا فنصها يخضع لشروط النقد بعيدا عن الجنسوية.

يقول د. عالي القرشي في كتابه «نص المرأة.. من الكتابة إلى التأويل»: قد يكون القلم في يد المرأة حساما تزيح به ما يعترض رغباتها، أو محراثا تغير به وجه ما حولها، وتخصّب به عالما جديدا يستقبل آراءها ويعلي من شأن قضيتها وقضايا الرجل، أو مرودا أو قلم روج يجمل أنوثتها.

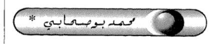
ولا يجوز في تناول مسألة ما تكتبه النساء اليوم إهمال نظرية « باندورا» عن التعلم الاجتماعي من وسائل الإعلام. وما يتيحه بعضها من التعبير عن الذات، ومنها مواقع «الشات والبلوغز» التي تتيح التستر بأسماء وهمية، ومناقشة قضايا في غاية الحساسية رغم الرقابة الأسرية والاجتماعية.

وفي ظل هذا المتغير سيبدو ما تكتبه المرأة قاصرا إن لم تتطرق لكل ما يرتبط بها من قضايا، اجتماعية ونفسية ودينية، وأن تناقش نصوصها المسائل الفقهية الأكثر حساسية وإشكالية، وإلا تجاوز الإعلام ووسائط الاتصال ما يطرحه إبداعها.

---

* روائية أردنية

«النقد الثقافي ورهان تموضع النص في العالم»



ما الأدب؟ سؤال أزلي لا يزال يحتفظ بجاذبيته وراهنيته بين دارسي الأدب وعشاق الكلمة الجميلة، غير أن الإجابة عنه لا تخلو من تمييز إستتيقي ومعرفي وإيديولوجي يجد مُسوّغه في اختلاف المذاهب، وتعدد المرجعيات وتباين زوايا النظر. لذلك ظل وضع حد أو تعريف للأدب مطلبا عسير المنال، فمنذ أن صاغ أرسطو نظريته في المحاكاة، انشغل بوضع تعريف للشعر حيث «ميز بين الشعر بوصفه تمثيلا للمثل العليا أو رواية للكليات وبين التاريخ بوصفه تصويرا للأحداث الواقعة أو رواية الجزئي»(١).

بعد ذلك توالت جهود المستشرقين والعرب القدماء والمحدثين محاولة تعريف لفظ الأدب فيروكلمان يرى أن الأدب هو «كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة»(٢)، وهو تعريف فضفاض يقحم مجموعة من المعارف في دائرة الأدب، وفي المقابل حاول رجيس بلاشير تضييق معنى الأدب ليشمل الشعر والنثر الفني فحسب، تلته مجهودات الرومانسيين الذين ربطوا الأدب بالانفعال والشعور والتخييل معبدين بذلك الطريق أمام صياغة فهم جديد للأدب يرتهن إلى البعد اللساني ومعيار الأدبية.

لكن رغم ذلك، ظل مفهوم الأدب عصيا على الضبط والتحديد باعتباره نصا مفتوحا على عوالم أخرى مما أفرز مواقف مختلفة من سلطة النص -إن تقليصا أو توسيعا- تم اختزالها في سؤال الأدبية أو ما وراء الأدبية. ولعل هذا ما يفسر التراكم النقدي الذي أغنى النظرية النقدية إذ لاحت في الأفق صيحات نقدية جديدة صاغت تصورا جديدا للعمل الأدبي سواء على مستوى آليات اشتغاله أو آفاق تلقيه، وهو تصور قاد البنيوية مثلا إلى سجن النص في إطار لغوي ضيق لا ينتج غير ذاته النصوصية، من هنا كانت الكتابة عند بارت «ترسم مجالا لا أصل له أو قل لا أصل له غير اللغة ذاتها»(٣)، غير أن مشروع البنيوية انتهى إلى التفكيك الذي أجهز على المرجع والإحالة الخارجية، كما فسح المجال أمام تشتت العلامة وفوضى الدلالة.

عبد الله الغذامي
النقد الثقافي
قراءة في الأنساق الثقافية العربية

وقد أدى هذا النزوع البنيوي التفكيكي إلى عزل النص عن أشكال تورطه وحضوره في العالم وإلى حصر امتداداته الخارجية، هذا المأزق فرض نقلة نوعية بررت الانتقال من النص إلى الخطاب والعبور من «التناص إلى التورط»(٤)، وهي مهمة اضطلع بها النقد الثقافي بتياراته المتعددة مثل الخطاب ما بعد الكولونيالي والتاريخانية الجديدة والمادية الثقافية والماركسية الجديدة والنقد النسوي ودراسة الجنوسة.. باعتبارها «مشاريع نقدية توظف أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية، مجال ما وراء الأدبية»(٥)، وتشترك هذه التيارات جميعها في تأكيد أهمية السياقات المنتجة للنص والمحددة له سواء كانت سياقات ثقافية أو سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو سياقات الجنس، ومهمتها تحليل الخطاب بوصفه موضوعا للفحص النقدي والتحليل الإيديولوجي.

إن تحول التفكير النقدي نحو الخطاب باعتباره فعالية إنتاجية كان بمثابة إعلان صريح عن ميلاد النقد الثقافي الذي رأى النور بشكل مؤسّس في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين حين «تعرضت الدراسة الأدبية... لتحول مفاجئ وعالمي- تقريبا- عن النظري، بمعنى التوجه نحو اللغة كلغة، وحققت تحولا مماثلا نحو التاريخ والثقافة والمجتمع والسياسة والمؤسسات وظروف الطبقة والجنس والسياق الاجتماعي والقاعدة المادية»(٦)، لقد أضحى التحول نحو الخطاب رهان النقد الثقافي بتياراته المتعددة التي حاولت مقاربة المسكوت عنه في الثقافة ممثلا في قضايا الجنس والدين والسياسة والتاريخ مما استدعى النهل من مرجعيات مختلفة كالأنتروبولوجيا ونظرية فوكو الثقافية ومفهوم الهيمنة عند غرامشي والتاريخ والتحليل النفسي والسيميائيات وفكر ما بعد الحداثة بهدف صياغة تصورات سليمة عن مفاهيم معقدة ومتشابكة كاللغة والذات والنص والخطاب والتأويل، ومن ثم انشغل أصحاب النقد الثقافي بهاجس إكساب النص حضورا ماديا وسياسيا وثقافيا في العالم من خلال نحت مفاهيم تشي بهذا المعنى مثل «دنيوية النصوص» عند إدوارد سعيد، و«بروتوكول التورط» عند فنسنت ليتش، وغيرهما من المفاهيم التي تسعى إلى فك العزلة الثقافية عن النص وإلى توريطه في لجة الصراعات والأنساق والمؤسسات ليكتسب موقعا في خريطة العالم، ولن يتأتى ذلك إلا بتقليص الاهتمام المفرط بالأدبية مقابل النبش في حفريات ما وراء الأدبية التي ترهن سلطة النص في التمثيل الثقافي والإنتاج الثقافي. والملاحظ أن تحقيق رهان التموضع (التورط) يقتضي توسيع دائرة النص الأدبي ليشمل النص الثقافي أو «الدوائر الثقافية» التي تعج بالنصوص الخطابية (الأدبية وغير الأدبية) والنصوص غير الخطابية (الأحداث والمؤسسات والممارسات الاجتماعية)، فيصبح النص من منظور النقد الثقافي حاملا لقيم جمالية وثقافية باعتباره ممارسة دلالية وخطابية أي حادثة ثقافية وليس متجلى أدبيا فقط، وكنتيجة لذلك قوض النقد الثقافي مبدأ اللاتداخل الذي كان يحظر على دارسي الأدب التطفل على أسئلة السياسة

والسلطة والتاريخ وكل ما له تأثير عميق في حياة الناس باسم جمالية ضاغطة تغيب البعد الثقافي بدعوى أنه رهان غير جمالي «مما حرم النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب، ومن ملاحظة ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع»(٧)، ولتعويض هذه الخسارة النقدية، انبرى الناقد الثقافي إلى نقد ثقافة المركز، ومواجهة هيمنة النسق متوسلا باستراتيجية تفكيكية تنزع إلى التقويض والتشظي من أجل تسليط الضوء على المهمش والمنسي في الثقافتين: الوطنية والإنسانية، ورد الاعتبار إلى القيم غير الجمالية الكامنة في أحشاء الخطاب الأدبي فضلا عن ذلك، فإن النص الثقافي سيرورة وحركة دؤوبة تتموقع بين النص ومحيطه في إطار جدلي تفاعلي ينطلق من الأدب نحو الثقافة أو العكس مما يكسب النص طبيعة ازدواجية «بوصفه قوة وسلطة من جهة، وباعتباره كائنا هشا ينطوي على حالة من الضعف التي تجعله مخترقا من قبل القوى والمؤسسات من جهة أخرى»(٨)، والجدير بالذكر أن النقد الثقافي يتمثل الثقافة لا كوسيلة معرفية فقط، بل كفضاء تتفاعل فيه شتى العناصر والمكونات أي ذلك الكل المعقد حسب تايلور، الذي يحضن الأدبي وغير الأدبي، الشفهي والكتابي المقدس والمدنس، المحتفى به والمهمش، ومن واجب الناقد المدني حسب تعبير إدوارد سعيد أن يقوم بفك رموز وشفرات هذه الثقافة بهدف الكشف عن البنيات الذهنية والمؤشرات السوسيوتاريخية المتحكمة فيها، لأن طبيعة الخطاب تتراءى لنا في شكل فسيفساء مطرزة بتلوينات مختلفة تتداخل مع صور الثقافة ومؤسساتها، وتتجسد في لغات الأمة وموروثها، ومن ثم يكتسب تحليل الخطاب مشروعيته لأنه ينزع إلى تفكيك وهدم سلطة النموذج من أجل تعرية مظاهره الزائفة ومراياه الخادعة التي بوأت الأدب منزلة سامية ضمن تراتبية الخطابات الثقافية، لكن الزج بالنص الأدبي في متاهة الثقافي لا يخلو من إسقاط واختزال قد يعوقان تطوير شعرية النصوص، فضلا عن إحياء خصومة نقدية حول تنازع السلطة وتدافعها (سلطة النص- الخطاب- الجمال- الثقافة...) مما يبعث على اجتراح الأسئلة الآتية: هل ستؤدي هيمنة الثقافي إلى ضمور الجمالي؟ هل الدراسات الثقافية مشروع رحب ستحافظ من خلاله الدراسات الجمالية على تألقها وجاذبيتها، أم أن الدراسات الثقافية سوف تهمش الأدب وتحطم قيم الجمال؟

ليتجاوز هذا المأزق، يقترح إدوارد سعيد حلا وسطا أو وضعية (البين بين) حيث يتموقع الملفوظ الأدبي في منطقة وسطى بين جمالية النص وتداولية الخطاب، فيؤدي بذلك وظيفته في عالم متغير، ويحتفظ في الوقت نفسه بقيمته الجمالية، وقد صاغ إدوارد سعيد رؤيته هاته في شكل أسئلة محددة «ألا توجد طريقة للتعامل مع النص ومع دنيويته أي علاقته بالعالم بصورة عادلة؟ ألا توجد طريقة للتعامل مع قضايا اللغة الأدبية إلا بعزلها عن تلك القضايا الأكثر إلحاحا بشكل واضح للغة الحياة اليومية » (٩).

إن اقتراح إدوارد سعيد جذاب ومغر على مستوى التنظير، لكن يصعب ضمان تطبيقه بفعالية وإجرائية، لأن صاحبه ينطلق من موقف أخلاقي يتمثل في تحقيق عدالة نقدية بين سلطة الجمال وسلطة الثقافة إضافة إلى أنه يرهن الممارسة النقدية في أسلوب الترضية الأمر الذي يتعارض مع المواقف المبدئية والتصورات الفكرية التي يصدر عنها النقاد. كما أن عزل اللغة الأدبية عن القضايا الملحة أو توريطها، كلاهما موقف إيديولوجي من إشكالية توظيف اللغة إما بتحييدها (درجة الصفر في الكتابة) أو بتوريطها (درجة الوعي في الكتابة). ولا شك أن ازدواجية التعامل مع النص باعتبار حضوره في العالم، وباعتباره طاقة جمالية وتأثيرية قد يوقعنا في شرك توفيقية مؤقتة أو تلفيقية مفتعلة.

وإذا كان إدوارد سعيد قد اقترح حلا وسطا لتيسير الانتقال النقدي من النص إلى الخطاب فإن عبد الله الغذامي يعلن في جرأة نادرة موت النقد الأدبي(١٠) مرجحا بذلك كفة الخطاب بكل تمظهراته، ليفتتن بجاذبية النقد الثقافي باعتباره البديل الموضوعي لتجاوز كبوات النقد الأدبي الذي أفرز ثقافة النسق وهيمنة النموذج، وقد اعتمد الغذامي التراث الأدبي كوحدة انطلاق لتمحيص فرضيات النقد الثقافي ليستخلص في الأخير أحكاما ومواقف تدعم سلطة الخطاب بكل قيمه الثقافية متجاهلا بذلك الإرث الجمالي الكامن في ثنايا النصوص الأدبية.

وإحقاقا للحق، وبغض النظر عما تفرزه الممارسة النقدية من تطبيقات نشاز، فقد استطاع الغذامي تسييب النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي لأنه أبان عن تمثل عميق لكنه النظرية وذاكرة المصطلح مما أهله لخوض غمار التجريب والتأصيل، علما أن تطبيقات هذا النقد -باستثناء النقد النسوي- لا تزال محتشمة ومشوبة بوابل من الإسقاط والتأويلية المغرضة وتغليب الرؤية الأحادية على التحليل العقلاني الموضوعي الذي يرصد مختلف العوامل والأسباب المنتجة للظاهرة الأدبية باعتبارها حادثة ثقافية تتموضع في سياق خاص. ولعل مفهوم التورط أو (التموضع) قد حوّل النص الإبداعي إلى وثيقة إصلاحية، كما حصر وظيفته في إحداث تغيير في الخارج، وفي الحالتين معا ينتفي شرط الإبداع، وينوء النص بحمل أعباء إضافية تتجاوز طاقته الاحتمالية (١١).

وغني عن البيان أن النص كتلة متجانسة من المعاني والأخيلة التي تمارس تأثيرها على القارئ، وتسبح به في عوالم مختلفة تكسر المألوف والمعتاد. لذلك تتعدد آفاق انتظار القراء بتعدد أهوائهم وثقافاتهم وميولاتهم، فيغتني النص ويكتمل شرط تحققه النصي باعتباره مزيجا من بلاغتي الإمتاع والإقناع اللتين تمتحان كينونتيهما من القيم الجمالية والثقافية التي قد تهيمن إحداها على الأخرى حسب طبيعة الجنس الأدبي وخصوصيته.

لا شك أن كسب رهان التموضع سيضيء بعض الزوايا المعتمة في منظومتنا الثقافية شريطة الوعي بما يطرحه انتقال المفاهيم والنظريات من عوائق إبستمولوجية ومعرفية قد تعوق الممارسة النقدية، إذ لا يكفي تغيير الخطاب الواصف، وإغراق مقدمات الكتب النقدية بهذه المقاربة أو تلك، بل يجب العمل على تطوير آليات الاشتغال، وتغيير الممارسات والبنيات المستحكمة في المشهد النقدي حفاظا على قدسية الإبداع ونجاعة النقد، إضافة إلى أن رهان التموضع في العالم يغدو مطمحا عسير البلوغ لأنه مرتبط بتحقيق معادلة صعبة بين الجمالي والثقافي، المادي والتخييلي، النصي والخارج نصي.

•كاتب من المغرب

١ - أرسطو، "فن الشعر"، ترجمة عبد الرحمان بدوي، بيروت، دار الثقافة، د ت، ص ٢٦.

٢- كارل بروكلمان، "تاريخ الأدب العربي"، ترجمة عبد الحليم النجار وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط ٥، ج١، ص ٣

٣ - رولان بارت، :درس السيميولوجيا"، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٣، ص ٨٥.

٤- نادر كاظم، "من التناص إلى التورط"، مجلة البحرين الثقافية، عدد ٣٩، ص ٧- ١٧.

٥- عبد الله الغذامي، "النقد الثقافي: قراءة في الانساق الثقافية العربية"، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٤١.

٦- هيليس ميللر، نقلا عن عبد العزيز حمودة "الخروج من التيه : دراسة في سلطة النص" عدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣، ص ٢٢٣.

٧- عبد الله الغذامي، مرجع سابق، ص ١٤-١٥.

٨- نادر كاظم، مرجع سابق، ص ١٥.

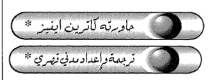
٩- إدوارد سعيد، "النص- العالم- النقد"، ص ١٦٦، نقلا عن عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص ٣٢٨.

١٠- عبد الله الغذامي، مرجع سابق، ص ٨.

١١- عبد العزيز حمودة، مرجع سابق ص ٢٢٢، بتصرف.

أنفاس الروح

ستينغ: الموسيقى علاجٌ روحيٌّ، تخفف إحساسي بالوحدة، وتصلني بالأشياء، وهي طريقتي في التصوف



تُرى كيف أمكن نجماً عالمياً في الموسيقى، وممثلا، وأباً لأسرة كبيرة (خمسة أطفال) أن يصل إلى تأمل أصيل حول الحياة والموت، وحول النظام الوسيطي (الإعلامي) ومساوئه؟ منذ سنوات عديدة وستينغ Sting اسمه الحقيقي غوردون ماتيو سومر Gordon Matthew Sumner يغني لنا فكرته عن الإنسان، وعن الروح، مثل «سجون الإنسان»، الألبوم الذي أهداه لوالده الذي فارق الحياة العام ١٩٨٧. ذات يوم وهو في جولة حول العالم باح ستينغ لمجلة «كليه نوفيل» Cles Nouvelles بتأمله العميق حول العالم وحول الإنسان، وبتوليفته الجوانية، وبقناعاته ومخاوفه.



ستينغ ابن بائع لبن وحلّاقة، وأكبر إخوته الثلاثة. ولع بالموسيقى في وقت مبكر، ولقي في ذلك دعم أمه التي كانت تهوى العزف على البيانو. بدأ مشواره الموسيقي على الغيتار، ولكنه ما لبث أن اكتشف أيضاً البيانو والماندولين والساكسوفون والهرمونيكا والناي.

كان ألبومه الأول تحت عنوان The Dream Of The Blue Turtle.

وكان ستينغ أيضاً شخصية ملتزمة، حيث شارك في إنشاء مؤسسة «رينفوريست فونداشيون» Rainforest Foundation من أجل حماية غابة الأمازون العذراء. وفي شهر نيسان من كل عام ينظم حفلا ساهراً من أجل البرّ والإحسان.

مع ستينغ كان لمجلة «كليه نوفيل» Cles Nouvelles هذا الحوار.

● **كيف تعيش حالة الشهرة؟**

- الشهرة جهاز تكثيف هائل. الشهرة تكثف انفعالات الناس، إيجاباً أو سلباً. الناس قد يحبون ما تفعله أو قد يكرهونه أيّما كره، وهذا الشعور وذاك شعوران مبالغٌ فيهما في كل الحالات. إننا عندما نصل إلى الشهرة لا بد وأن نثير انتباه الآخرين إلى ذواتنا، وإلى أعمالنا. فإذا كنت غاضباً على شخص في حياتي الخاصة انقلب ذلك إلى قضية دولة: «إن ستينغ غاضب عليّ! يا للهول!». وإن كنت ظريفاً مع شخص من الأشخاص صار الأمر غاية في الأهمية أيضاً. كل شيء إذن أكبر من الحياة. إن ما هو أساسي في مثل هذه الظروف هو أن نحتفظ بنظرة موضوعية تجاه الذات، وأن نظل متواضعين في داخل ذواتنا، وأن نفهم أن الناس يسقطون علينا مشاعر مفرطة لا حد لها. شخصياً أوفر عن نفسي هذا العوج، وهذا الالتواء، وهذا الانحراف، من خلال معرفتي للميكانيزمات التي تحرك هذه الأشياء المفرطة. لقد كنت محظوظاً وصرت مشهوراً بعد حين. كان عمري ستة وعشرين عاماً، وقد حصلت على عمل، وعلى قرض من البنك. كنت مواطناً مسؤولا. هذا فيما قد يصبح آخرون مشهورين وهم أطفال، لكنهم لا يملكون بالضرورة إمكانية أن يطوروا أنفسهم ويصبحوا كباراً. والواقع أن نظام النجومية يشجع ليس فقط على الشهرة، بل وعلى أن يظل النجم طفلا طوال حياته. وقد يكون هذا مضراً من الناحية السيكولوجية.

إنني امقت كل المقت أن أكون عالة على الآخرين، وأن أدعي أنني أصغر من عمري لكي أنجز عملاً.

• كثيراً ما كنت تقول إنك لست لا دينيا ولا متصوفاً. ومع ذلك فإن من يسمع أويقرأ كلمات أغنياتك قد يعتقد أنك رجل متدين بل ومتصوف أيضاً.

- لا أخفيك أنني كنت دائماً شغوفاً برمزية الأشياء. كنت دائماً أنبهر أمام قوة الرموز. لقد تلقيت تربية كاثوليكية، ويقيني أن رمزية الكنيسة الكاثوليكية قوية وعميقة جداً: الموت، والدم، والذنوب، والعذاب، والجحيم. إنها قاعدة رائعة ومصدر للإبداع الفني. بعض الفنانين العالميين ينبثقون من هذا النمط من الصور الرمزية القوية، فيوظفونها في فنّهم، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر الفنان « ميشيل آنج » Michel Ange .

كل هذه الرموز مجتمعة ما فتئت تبهرني أيما إبهار، والجميع يلمس هذا في موسيقايَ وألحاني. ولهذا السبب أيضاً أراني أهتم كثيراً بالعالم النفساني الكبير «كارل غوستاف يونج» Karl Gustave Jung صاحب نظرية اللاشعور الجمعي، مصدر الرموز الكبرى والطاقات الابداعية الكامنة. فهذا المحلل النفساني هو الذي أتاح لي التعرف بشكل أكبر وأوسع، على قوة الرمز ودلالاته العميقة. وما حاولت أن أفعله في الأسطوانة التي أهديتها إلى والدي كان إضفاءَ الطابع الأسطوري على وفاته حتى أتقبل هذا الموت وأستسيغه. لقد صدمت كثيراً لرحيله، عاطفياً ومهنياً. وظني أن مجتمعاتنا المعاصرة لا تملك الكثير من الأساطير. فنحن لا نهتم كثيراً بالقضايا الهامة في حياتنا، مثل قضية الموت وغيرها من القضايا الجوهرية. وعلى العكس من ذلك نرى أن أساطير الشعوب البدائية كثيراً ما ساعدت في فهم ظاهرة الموت، وكثيراً ما رفعت من شأنها. وهذا ما حاولت أن أفعله حقاً: أن أضع موت أبي على شاشة كبرى. أن أجعلها رمزية وبطولية. وبهذه الكيفية حاولت أن أستوعبها بصورة أفضل، وأن أدركها إدراكاً حسياً وموضوعياً. إنطلاقاً من هذه الحالة لا يسعني القول إن كنت دينياً أو غير ديني. البعض يدّعي أنني أناهض المسيحية، وهو ما أراه لغواً مطلقاً. والحق أن بعضاً من أغنياتي أغنياتٌ مناصرة للمسيحية، فيما بعضها الآخر يندرج في سياق البحث عن رموز قديمة مثل البحر والنهر، وضمن استمراريتها وأبديتها. هذه الرموز التي كان القدماء يقدسونها نادراً ما نجد لها أثراً في الديانات الأحدث عهداً، مثل المسيحية التي قررت بأن الرب موجود خارج الطبيعة. إنه تصور جديد، ولست متأكداً إن كان تصوراً صحيحاً وسليماً. إذا كان الرب موجوداً خارج كل وجود طبيعي فأين هو موجود إذن؟ في هذه الحالة يمكننا أن نقوّض الكرة الأرضية ولا نشعر أننا ارتكبنا خطيئة! ظني أننا هنا في الخطإ العميق، وأن الديانات القديمة كانت أقرب إلى الحقيقة.

• هل أنت بوذي مثلا؟

- لست أعرف من أنا في أعماق أناي. أنا موسيقي، موسيقي موهوب، ليس إلا! (يضحك).

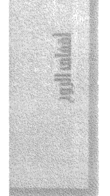
• أنت موسيقي يهتم كثيراً بالإنسان، وباللاشعور أيضاً. لقد خضعتَ للتحليل النفسي لبعض الوقت. هل ما زلت رهن هذا التحليل، وما الذي أفادتك به هذه التجربة العميقة في التحليل النفسي؟

- لقد خضعت للتحليل النفسي بالفعل في الثمانينات، لكنني منذ ذلك الوقت قررت أن أكون أنا المحلّل النفسي لنفسي. أوّلا لأننا بهذه الكيفية نوفر الكثير من المال (يضحك)، ولا سيما في نيويورك حيث المحللون النفسانيون أغنى من المحامين، ثم ثانيا لأنني موضوع مُهم بالنسبة لنفسي. وظني أنه لكي نجعل العالم أفضل فإنه يتعين علينا أوّلا أن نتكفل بذواتنا، وأن نجعل أنفسنا أفضل. كان هذا هو مشروعي دائماً: أن أحاول أن أجعل نفسي سليماً في عالم لم يعد سليما!

• في فترة من الفترات مثلت دوراً في مسرحية «برودوي» Broadway في أوبرا quat Sous. لبرتولت برخيت. ألم تراودك الرغبة في أن تصبح ممثلا حقا؟ أن تخوض من خلال التمثيل تجربة جديدة؟

- لقد تعلمت من خلال المسرحية التي تحدثتُ عنها أكثر مما تعلمته من ١٢ فيلماً سينمائياً. أنت في الشاشة تمثل مشهداً من ١٥ ثانية، تعيده عشر مرات، ثم مشهداً آخر من ١٥ ثانية الخ. وبعد ذلك يمنحُ المونتاج معنىً لكل ذلك. أما على خشبة المسرح فأنت تمثل عشرين دقيقة كاملة بلا توقف، فيشاهدك الجمهور، وقد تكون غريباً أو عادياً، وقد يفهمك هذا الجمهور من أول وهلة. وأوّل حركة. لكنه عمل أعظم وأكثر إلحاحاً من السينما. السينما عملٌ قد يكون مُملا. فأنت في الانتظار دائماً. أما المسرح فلا صلة له بكل ذلك: عند الساعة الثامنة مساء يُرفع الستار ويبدأ التمثيل. التمثيل أقرب ما يكون من عملي الموسيقي على المسرح. ثم هل تعلم أنه حينما تكون متعباً ومكتئباً ويستقبلك الجمهور بحرارة فأنت تحس بحالة نفسية أفضل، ولن تكون في حاجة لأن تتظاهر بذلك. شخصياً أرى أنه من الصعوبة بمكان أن نكذب على الشخص الذي نخاطبه، أو الشخص الذي نمثل أمامه. بل يمكنني القول إن الأمر مستحيل. غير أنه ينبغي في هذه المهنة أن نعرف كيف نحمي أنفسنا، وأن نضع قناعاً أمام الكاميرات، لأن الاستعراض الكامل أمام وسائط الإعلام قد يكون مدمراً. من اللائق أن نضع قناعاً، وهو ما يعني أن تضع مسافة بينك وبين الآخرين، وأن تلتزم الخشية والبرود، فهذا يتيح لك التطور والارتقاء دون عناء كثير، كأي كائن بشري آخر. عندي خمسة أطفال، وكلب وبيت، وزوجة رائعة، ومحظوظ جداً. ولكي أكون صادقاً جداً لست في حاجة لأن أختفي، ولأن أكون شقياً، وما الكيفية التي أعرض بها نفسي على المسرح إلا هذا الرجل بالذات. فأنا سعيد مع نفسي أكثر مما كنت سعيداً في أي وقت من حياتي. وظني أنني أكثر نضجاً. لقد أدركت من أنا وأنا سعيد بذلك أيّما سعادة.

ولا بد لي من القول إن موسيقايَ كانت دوماً علاجا نفسيا وروحياً، منذ ألحاني



الأولى. فهي تخفف إحساسي بالوحدة، وتصلني بالأشياء. أجل، إن موسيقاي علاجٌ روحيٌّ طيب. فأنا إذا غرقت في التأمل والمناجاة بعمق وسعني بعد ذلك أن أكتب مقطوعة غنائية حول موضوع من المواضيع. إنها طريقتي في التأمل والمناجاة. ومرة أخرى أقول إنني لست دينياً بالضرورة، ولا متصوفاً بالضرورة، بل أقول إن موسيقاي هي طريقتي في التصوف، وتأملي ومناجاتي الذاتية.

● في التسعينيات أقمتَ في النورماندي، في غرفة الفندق الذي أقام فيه مارسيل بريخت...من أجل الإلهام...

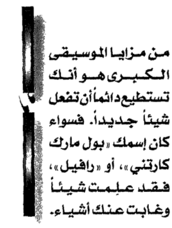
- بالفعل كتبت أغنية في هذه الغرفة بالذات « Alt This Time »، وهي أغنية عن نهر جار. ساعة مروري بالنورماندي قال لي أحدهم إن «مارسيل بروست» قد أقام فترة طويلة في هذا الفندق. وقد أثار هذا اهتمامي فذهبتُ إلى هذا الفندق ورأيت الغرفة، ومنها رأيت البحر، فخطر لي أن أكتب أغنية، لكنني لم أستدع بروست لكي يلهمني، بل قل ربما أي نعم، دعوته ليلهمني. على أية حال لم أكن أع ذلك تماماً.

● هل لديك الرغبة في كتابة روايات؟

- لقد خطوتُ بعض الخطوات في هذا الحقل. وقد كتبت بعض القصص القصيرة (يضحك)، لكن ما أحس أنني قادر على فعله لحد الآن هو نقيض الرواية، بمعنى أنني أكثّف أفكاراً داخل أغنيات قصيرة. هذا فيما الروائي يسترسل طولا وعرضاً في الفكرة التي يكتبها. أحب حقاً أن أكتب رواية ذات يوم، لكنني سوف أكتب تحت اسم آخر غير اسمي. لا أحب أن أكتب رواية تحت اسم ستينغ، فهذا سيقتلني حقا!

× قبل أن تكون الموسيقي الذي نعرفه كنتَ مدرساً في شمال انجلترا. هل كان للتعليم أثرٌ على نفسك؟

- ظني أنني ما زلت أمارس التدريس إلى الآن. لكنّ التعليم في أي صفّ مدرسيّ لا وجود له حقاً. إنه تعلّمٌ ما هو ممكن، ليس إلا. الأستاذ يحضر إلى الصف فقط لكي يشجع على التعلم. إن الناس يتعلمون من خلال اللعب، ومن خلال السعادة والغبطة. إنني أذكر دائماً مصادري، أدبية كانت أم غير أدبية، وأذكر دائماً المراجع التي استطاعت أن تلهمني حتى يتسنى للناس أن يسترسلوا مع موسيقاي وألحاني، وحتى يتسنى لعملي أن يوجههم لأشياء أخرى، ويجعلهم ربما



يكتشفون أشياء أخرى. لذلك فأنا لا أستمسك بعنوان المدرس.

● ما هو أهم شيء لقّنه أبوك لك، إنسانياً؟

- أبي كان أحياناً يعطيني نصائح غايةً في الغرابة، كأن يقول لي مثلا: «لا تتزوج قط يا بنيّ!»، أو «إذهب إلى البحر!». وشاءت أقداري أن ألتحق بالبحرية غداة زواجي الأول. كنت أعمل على إحدى السفن كموسيقي. لكنني في الواقع لم أعمل بنصائح والدي قط.

● أنت اليوم أبٌ لخمسة أطفال. هل تعتقد أنه من الصعب على الطفل أن يكون أبوه مشهوراً؟

- أجل، بالتأكيد. إن أطفالي بالفعل يوظفون شعورين اثنين. فهم من ناحية يفتخرون بي، ومن ناحية أخرى فإنهم يفضلون أحياناً لو كنت أعمل موظفاً في بنك، أو في أي مكان آخر كأي أب عادي. إنهم يتألمون قليلا من متاعب النجاح والشهرة. فأنا إن ذهبت لآخذهم من المدرسة وطلب مني زملاؤهم توقيعات فإنهم لا يفهمون، لأنني هنا لست سوى أب أتى ليأخذ أطفاله من المدرسة، لكنهم في الوقت نفسه فخورون بي. إذن من الصعب قليلا على الأطفال أن يكون لهم أبٌ مشهور. أبي، أنا الآخر كان معروفاً جداً. كان بائع لبن في نيوكاستل. كان معروفاً لدى كل الناس. لكن الأمر عندي أدهى: أطفال يرونني على التلفزيون. إنها «شائبة» وراثية في حالة تكثّف (يضحك). والحال أن أطفالي يعون ما أتيح لهم من ميزات كثيرة: فهم يسافرون كثيراً، وقد رأوا جزءً كبيراً من العالم، وهم إلى ذلك يملكون حساً جيوسياسياً متطوراً، وهم متعلمون تعليماً جيداً.

● نراك تتحدث كثيراً عن أسرتك، وعن ذاتك، وعن أطفالك. فكيف تتصور نفسك مستقبلا؟

- من مزايا الموسيقى الكبرى هو أنك تستطيع دائماً أن تفعل شيئاً جديداً. فسواء كان إسمك «بول مارك كارتني»، أو «رافيل»، فقد علمت شيئاً وغابت عنك أشياء. لقد التقيتُ بالمكيّف الموسيقي «جيل ايفنس» في السنوات الأخيرة من حياته، وتوطدت بيننا علاقات وثيقة، فكان الأمر وكأنني اكتشفتُ فيه أباً جديداً. كان في السادسة والسبعين من العمر، وكان دوماً رجلا منفتحاً. هذا هو الرجل الذي أحبُّ أن أكون دائماً: طالبُ موسيقى للأبد. وظني أن في ذلك ضالتي وامتيازي الأكبر.

●وأنت معروف أيضاً بمساندتك للقضايا الإنسانية الكبرى، كحقوق الإنسان مع منظمة العفو الدولية، والبيئة وحماية الأمازون، وبدعمك لقضية الأكراد. هل يمكن للموسيقى أن تكون سياسية؟

- لا، أرجوك، أنا لست رجلا سياسياً. ولست أملك حلولا. إن كل ما يمكنني فعله هو أن أجمع بعض المال عن طريق تنظيم حفل موسيقي من أجل دفع ثمن الغذاء، أو العتاد، لمَنْ هم في حالة من العوز أو النكبة. لكنّ المسألة لا تكمن هنا. إن الخطر مع الموسيقى ومع المشاكل السياسية هو أن الناس يعتقدون أن الموسيقى قادرة على «شفاء» المشاكل. شفاءٌ موسيقيٌّ، تصوروا! لعلك تذكر حفل «الدعم المباشر» «Live aid» تلك التظاهرة الرائعة التي حُظيت بتغطية إعلامية كبيرة، والتي لم تكن سوى مساهمة محدودة جداً، حيث مازال الناس يعانون الجوع. إنّ ما ينقصنا هو تغيير سياسة الحكومات. شخصياً لا أملك سوى القليل من القدرة ولستُ خبيراً. وإذا حدث أن وعَى أحدُهم بمشكلة من المشكلات من خلال أغنية من الغنيات، فله ذلك! فبشيء من الحظ قد يدفع هذا الوعي بهذا الشخص إلى قراءة الجرائد وإلى الاهتمام بالسياسة. لكن هذا النمط من ردود الفعل ليس فورياً، إنه التوعّي على المدى البعيد. لذلك فمن السذاجة الاعتقاد أن النجاح يمكن أن يغيّر العالم، لكن يمكن القول إننا إذا وظفنا هذا النجاح فقد نساعد على تطوير الأمور نحو الأفضل.

المصدر «كليه نوفيل»

* مترجم جزائري مقيم في الأردن

مساحة للتأمل

النقد بالحجارة!

نادر رنتيسي *

قبل سنوات قليلة، في ساحة من مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في لبنان، كان يقدم العرض الأول لفيلم «باب الشمس» عن رواية إلياس خوري. ويروي الروائي اللبناني المعروف أن سيدة فلسطينية طاعنة في السن قد رشقت شاشة العرض بالحجارة منذ المشهد الأول الذي كان يتضمن قبلة حارّة تبدو لوهلة ناشزة على سياق فيلم يروي الحكاية الفلسطينية..!

صرخت السيدة: الفلسطينيون لا يفعلون هذا!!

وتبدو هذه التوطئة؛ مقاربة لما تعرض له الفيلم المصري «عمارة يعقوبيان»، من نقد لم يكن أكثر فهما من تلك السيدة، لكنه، بالطبع، لم يكن ينمُّ عن براءة!

ولعلّ أكثر ما يبرر مقاربة ردّ فعل بعض النخب المصرية على «عمارة يعقوبيان» بعفوية السيدة الفلسطينية، أن الفيلمين رفعا الإصبع عن الجرح غير الملتئم. بل ربما يكون الذهاب إلى القول بأنهما حثا الدم على الخروج من جراح باردة سببا أقوى لهذا لربط، سيما أنهما تقاطعا بكونهما يعدان من الأفلام العربية القليلة التي لا تحتمل العرض التلفزيوني الواسع لما تتضمنه من واقعية قاسية..!

توزّع النقد على «عمارة يعقوبيان» بين فني مشروع، وسياسي مبرر، وأخلاقي مرفوض؛ وفي الجانب الأول يتسع الحديث ويتشعب لكنه في كل الاجتهادات لا يفسد الود: ثمة جانب يتعلق بالاخراج الذي بدا بالمجمل أقصر إبداعيا من الرواية، وإذا كان البناء الورقي الذي حاكه علاء الأسواني بأسلوب القطع المتوازي الذي ينتقل من قصة إلى أخرى قبل إكمال الأولى...، يحتمل ذلك التراص في الشخصيات والأحداث، فإن المعادل الورقي للمخرج الشاب مروان حامد بدا أقرب إلى مونتاج لعدّة أفلام في «شريط» مدّته ساعتان ونصف ..

وإنْ كان النقد الذي لاحق الفيلم منذ أن كان فكرة، قد تركز لفترة طويلة في الجوانب السياسية التي تناولها الفيلم مباشرة، أو مواربة بالإسقاط على الواقع الاجتماعي لسكان «العمارة» ذات الرمزية الواضحة للإطار الواسع الذي يجمع الشعب المصري. لكنّ مسكا خفيفا لمجمل خيوط الرواية في الأصل يتضح معه أن الكاتب قد أطلق النار في كل اتجاه؛ فإن كان هناك من قد أخذوا عليه انتقاده للثورة، فإنه قد نفض، بالمقابل، ملفات بالغة الفساد في الحقبتين التاليتين، والأخيرة هي التي أجازت الفيلم، ومن قبل الرواية دون تحفظ واحد.

ولا يمكن هنا إلا التوقف عند تطرق الفيلم إلى قضية الإرهاب؛ فهي إن باتت في كثير من الأعمال الدرامية والسينمائية دراما موجهة، تعوزها الكثير من وسائل الإقناع والتأثير المضاد...، إلا أنها تشكلت في «عمارة يعقوبيان» نموذجا واقعيا من خلال الشاب «طه الشاذلي » الذي نراه يسير غير مختار لطريق الإرهاب في ظروف اجتماعية وسياسية معاكسة لقدراته وأحلامه.. تتبَع الفيلم تلك المرحلة في حياته المفضية إلى الهلاك بجرأة كان يُخشى من قبل الاقتراب منها كما لو كانت أسلاكا شائكة..!

ويبقى النقد الأخلاقي الذي جاء مسبقا منذ لحظة الإعلان عن تحويل الرواية الأكثر انتشارا في الوطن العربي إلى فيلم سينمائي، يعدّ الأضخم إنتاجا..، ووثيق الارتباط بما أصاب البنية الاجتماعية العربية من انخطاف إلى ظلمة أخذت تتشكل غيوما ملامسة لسطح الأرض، تضغط على ما تبقى من هواء وضوء.. قد لا يكفي لإنتاج فيلمين آخرين..!



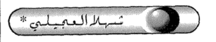
وقد تسبب خروج الفيلم خفيفا من الجوائز في المهرجانات العالمية التي شارك فيها، بتغذية تلك الانتقادات التي رأت فيه فيلما موجها ناحية «تقوية شعور الإنسان العربي بالإحباط والمهانة» بالنظر إلى واقعيته القاسية التي لا ترتعش لتستر عورة..

إلا أن توصيفا عابرا مرّ في كلّ تلك السياقات الهجومية يؤشر إلى شيء من الأسباب الحقيقية لذلك «الفشل»، غير المنقص من ريادة الفيلم الذي جاء وسط خراب ضاحك راكمته سينما الشباب منذ منتصف التسعينيات.. والتوصيف يرى أن «يعقوبيان» أقرب إلى هوية شخصية لمواطن مصري يتواطأ الجميع، فهماً، على رموزها البسيطة، وأبعد من أن يكون جواز سفر بدلالات ولغة عالمية مشتركة؛ ولعلّ هذا بعض الحقيقة!

.. ويبقى من المضيء أن يتم خلال ثلاث سنوات فقط إنتاج فيلمين عربيين على نحو «عمارة يعقوبيان» و«باب الشمس».. ويبقى الانتظار صعبا لفيلمين آخرين؛ ربما تكون السيدة الطاعنة في السن قد توفيت، لكن ذهنية النقد بالحجارة تنمو وتجدد في الموت!

* كاتب وصحافي أردني

باب الحيرة (١)
الإشراق الثقافيّ في النصّ الروائيّ



التكوين الثقافيّ للنصّ:

تعدّ قدرة الإنسان على إنتاج الثقافة أهمّ خاصيّة تميّزه من باقي المخلوقات (٢)، إلاّ أنّ قدرته على ممارسة الثقافة، بصياغة وجهها الأنثروبولوجي جماليّاً هو ما يميز المبدع من غيره من أفراد الجنس البشريّ. وقد عمد «يحيى القيسي» في نصّه الروائيّ «باب الحيرة»، إلى ممارسة الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وتحويل وجهها الأنثروبولوجي الذي ينطوي في حدّ ذاته على تفاصيل جماليّة، إلى حالة جماليّة مجلاها النصّ الروائيّ، لذا فإنّه يمتاز بالإبداع وفاقاً للمقولة الأنثروبولوجيّة السابقة.

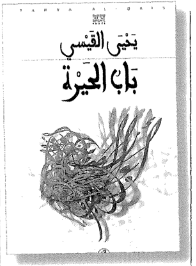
يشتغل نصّ «باب الحيرة» على مكوّنات الثقافة، التي لا بدّ من التعامل معها بوصفها أنساقاً متداخلة (٣)، وهي:

– منظومات التفكير والتمثلات وتضمّ مجموع التصوّرات والرموز التي يستعملها الأفراد والمجموعات داخل ثقافة معيّنة للتعرّف على أنفسهم وإلى بعضهم بعضاً، وإلى العالم الذي من حولهم، والتي يوظّفونها بالتالي في إنتاج المعرفة وإخصابها.

– منظومات المعايير وتشمل كلّ ما يتعلّق بالقيم الأخلاقيّة والدينيّة والجماليّة التي يستند عليها الناس داخل ثقافة معيّنة في الحكم على الأفعال والسلوك.

– منظومات التعبير وتشمل الكيفيّات الماديّة والصورية (الرمزيّة) التي يتمّ بها الإفصاح عن التصوّرات والقيم والتعبير عن الإحساسات والأفكار.

– منظومات العمل وتشمل الوسائط التقنية التي تمكّن من السيطرة بصورة ملائمة بدرجة ما على الوسط الذي يعيش فيه الناس داخل ثقافة معيّنة.



يعلي نصّ «باب الحيرة» من شأن منظومات التفكير والتمثّلات، بل يعدّها قضيّته الأساس، من حيث جنوحه نحو المهجور منها، الذي عُمل على تهميشه تاريخيّاً، حتّى صار من اللاّ مفكّر فيه، فأعاد النصّ توظيفه لطرح الأسئلة الأزليّة لدى الإنسان، وتحفيزه البحث عن حلول من خلال معطيات هذا اللاّ مفكّر فيه، الذي يمكن أن نكتشف في ضوئه الكثير من زيف المتن، و«الكشف عمّا تحويه الثقافة الرسميّة من أكاذيب وضلالات(٤)».

حفر في البنية الثقافيّة العربيّة الإسلاميّة:

تعامل نصّ «باب الحيرة» لـ «يحيى القيسي» مع التراث بتقنيّة المحاكاة، أمّا حدود هذا التعامل، فهي تنفتح على التابو (الدينيّ، والاجتماعيّ، والسياسيّ)، فـ«العودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عمليّة الدفاع عن الذات، وهي عمليّة مشروعة تشترك فيها جميع شعوب الأرض. يبقى بعد ذلك كيفيّة التعامل مع التراث في هذه العودة إليه، وحدود توظيفه(٥)»، لذا يحفر النصّ في البنية الثقافيّة، لإنقاذ الراهن من اليمّ الذي يتخبّط فيه، إنّه لا يسعى في تشكله السرديّ إلى ابتداع مرجعيّة، أو استجلابها، بل إلى الكشف عنها، حيث هي موجودة، ويعدّ الكشف من أهمّ الأدوار المنوطة بالفنّ الروائيّ، لأنّه أحد الأدوات الإجرائيّة للمعرفة: «إنّ أيّة واقعة من وقائع الحياة التي تبدو للوهلة الأولى غير ساطعة، وغير ذات شأن، يمكن أن تجد فيها عين الفنان النفّاذة عمقاً وغنى عظيمين، والمشكلة كلّها هي في أن تتوافر للفنّان هذه العين البصيرة (٦)» وتلك العين البصيرة هي الوعي الفرديّ الذي يتميّز به المبدع، والذي لابدّ من أن يتجاوز وعي الجماعة، لكن هذا لا يعني أنّه منفصل عنها، إذ «ينبض الخاصّ بحياة الحدس العام، ويعيش العام في حياة الخاصّ(٧)» لذا عكف الروائيّ على المغيّب من هذه المرجعيّة، ليكون واقعَ النصّ، فـ«الواقع في نظر الروائي هو المجهول، هو المحجوب، هو الوحيد الذي تتوجّب رؤيته(٨)».

لقد تمّ تغييب هذه المرجعيّة في جزئها المشرق، من حيث استقصاءاتها التابو الدينيّ، والسياسي، والاجتماعي، ومن حيث تدوين ثقافة العامّة، فالخلوص إلى نشر الخطاب العرفانيّ القائم على التصوّف، وقد شكّل ذلك كلّه الهامش من ثقافتنا العربيّة الإسلاميّة، ثمّ صار من اللاّ مفكّر فيه، لأسباب تعود إلى السياسيّ- الثقافيّ، تتعلّق بتمكين السلطة، وتقنين الفكر كي لا يشطح نحو الحريّة، ومن وجهة نظر أخرى لعدم تفرّق الجماعة، والشطح في التفاسير، ووقوعها في أيدي السفهاء، والجهلة، فتفتن الأمّة، وتفسد العقيدة، بتفسير الأمور بما يتفق وأهواء العامّة.

بقي هذا الخطاب خطاب الخاصّة، وظلّ يدار ما يزيد على عشرة قرون في الظلّ، وفي مجالس معيّنة، ليقوم نصّ «باب الحيرة» بتحويله إلى متن روائيّ، يبدأ بالاعتراف بتمايز مستويات الخطاب هذه، مفرّقاً بين خطابي العامّة والخاصّة، كما يتبيّن من النصّ الآتي:

«اغفر لي يا ربّ ما سيظهر للعوام في هذا الكلام، من أضاليل وزندقات، وأحابيل ولعنات، سامحهم على تفرّقهم بعيداً عنك في مدارات الحيرة، بين الشرائع والديانات، والسنن والعبادات(٩)»

محاكاة التراث رؤية ثقافيّة:

إنّ «التراث بالنسبة إلينا، كما هو بالنسبة إلى جميع شعوب الأرض، عنصر ضروريّ في مواجهة تحدّيات الآخر من جهة، وفي إعادة

بناء الذات المعاصرة من جهة أخرى(١٠)»، لذا يعود الخطاب المغيّب في مرجعيّته، ليظهر في هذا النصّ بعد إفلاس الإيديولوجيّات المستوردة، وبعد فشل ثقافة المتن تاريخيّاً، أي الثقافة الرسميّة، في تجميع الناس حولها، لأنّها تتناقض مع مفردات الفكر العربيّ الإسلاميّ في الجمال، والعشق، والمعرفة، تلك المفردات المتعدّدة في علاقتها بعضها ببعضها الآخر، والمتعدّدة في مستوياتها، ولكن باتجاه الواحديّة التي تشكّل المحور الأساس في الفكر العربي الإسلاميّ، في حين تفرض ثقافة المتن واحديّتها بانتماء شكليّ إلى المرجعيّة، ومن هنا يكون التضارب بين خطابي المتن والهامش، إذ لا مجال في الحياة لأكثر من واحديّة أحاديّة، فلو كان فيهما آلهتان لفسدتا.

ينفض نصّ «باب الحيرة» الغبار عن هذا الجزء المشرق من التراث، من أجل خلاصٍ ينسجم مع المرجعيّة، ويكون منها، لا دخيلاً عليها. ويهرب بنا النصّ بأحداثه إلى مغرب الوطن العربيّ، حيث نمت الفلسفة، وحلّق الفكر العربيّ الإسلاميّ بأسئلته الشائكة، مقارباً التابو، بعيداً عن قبضة السلطة الرسميّة في المشرق إلى حدّ ما، لكنّ أسئلة الراهن، والمكان المشرقيّ الذي يمثّله الأردن نموذجاً لكلّ بلد عربيّ مشرقيّ في الماضي والحاضر، تجد مكانها في السرد، عبر التاريخ والجغرافيا العربيّين، بما يمكن تسميته القضيّة الواحدة التي تؤرّق علاقة الرجل العربيّ بالمرأة العربيّة، كما يبدو في حديث «قيس» عن «سعيدة»:

«مـرّة أتخيّلها من المناضلات المسترجلات..وربّما تبدو في وقت آخر عروبيّة صرفة، سليلة قبائل بني هلال التي اجتاحت المغرب الأكبر ذات زمن غابر، وثوريّة حالمة، تودّ لو تحمل السلاح وتقاتل المحتلّين من الإسكندرونة إلى سبتة ومليلة، مروراً بفلسطين (١١)».

يمكن أن نعدّ العلاقة بين المشرق والمغرب، ممثّلة بالعلاقة بين الأردن وتونس، والتي تفضي إلى وحدة قضيّة الحريّة في المكانين والزمانين، شكلاً من نوستالجيا الجزء إلى جزئه، وهذا ما يشكّل جزءاً من شعريّة النصّ، الذي يجعلنا نستعيد المكان والأحلام، وزمن سطوع الفكر العربي تعويضاً عن اضمحلاله اليوم، فـ «إنّ وظيفة الشعر الكبرى هي أن يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا، فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرّد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك(١٢)» .

يطرح النصّ الإشكاليّات الوجوديّة الأزليّة على شكل ثنائيّات: القلق والطمأنينة، الإيمان والإلحاد، الجهل والمعرفة، الضياع والوصول، الحيرة واليقين، ويضع بموازاتها الثنائيّات الراهنة: الحرب والسلام، الانتماء والخيانة، السلطة والمثقّف، جنباً إلى جنب مع الأغراض المستمرّة في الرواية، مثل الحبّ، والحنين، والاغتراب. ويقدّم النصّ الحلول على طريقة الفلاسفة العرب المسلمين في السير على درب المعرفة، والتي تبدأ بمعرفة الذات، وتنتهي بمعرفة الخالق.

يشكّل «قيس حوران» المشرقي، و«هاديا الزاهري» المغاربيّة محوري النصّ الذي هو رحلة في معرفة النفس لذاتها، تتكاثف خلالها المعاناة والألم في سبيل هذه المعرفة، ويستعر الصراع بين الشكّ والتثبّت، فتبدو الرؤية محاكية لهذا الجزء من التراث العربيّ الإسلاميّ، الذي يشكّل مرجعيّة النصّ، بتجليات راهنة.

في مرجعيّة الرؤية الثقافيّة: العشق، والمعرفة

تبقى مقاربة «باب الحيرة» سطحيّة ما لم يتمّ جلاء الرؤية التي صدرت عنها، والتي تعود إلى بنية الفكر العربيّ الإسلاميّ، والتي تبديها تنظيرات فلاسفته في العشق، والجمال، والمعرفة، فأبو حيّان التوحيديّ يقول:

«زعمت الحكماء على ما أوجبه آراؤها ودياناتها أنّ من الوحي القديم النازل من الله قول للإنسان: اعرف نفسك، فإن عرفتها عرفت الأشياء كلّها، وهذا قول لا شيء أقصر منه لفظاً ولا أطول منه فائدة ومعنى(١٣)».

يمكن القول إنّ الروائيّ «يحيى القيسي» احتاج إلى كتابة رواية كاملة بوصفها مرحلة من معرفة النفس، في حين احتاج الراوي/ البطل «قيس حوران» الدخول ٩٩ باباً كجزء من الرحلة لمعرفة نفسه.

تنطلق نظريّة المعرفة عند «التوحيدي» من معرفة العالم الصغير الذي هو النفس الإنسانيّة، للوصول إلى معرفة العالم الكبير الذي هو الكون بجميع مفرداته، و ترمي العلاقة بين هاتين المعرفتين إلى معرفة موجد العالمين ألا وهو الذات الإلهيّة (١٤)، و يسير السرد بالنصّ ضمن هذه الرؤية:

«أحسست بالجوع الأزليّ للمعرفة، وبالعطش الذي لا ينتهي... قالت لي مرّة: أنت لا تعرف نفسك بعد، فكيف تسأل عن ربّك وما ينبغي لك، ألم تقرأ في المخطوط أنّ «من عرف نفسه عرف ربّه» ولكنّي واصلت قراءاتي فيه دون كلل حتّى بدأت إشاراته تنفتح عليّ...(١٥)»، فينطلق الراوي/ البطل إلى معرفة العالم بولوج الأبواب، بحثاً عن الباب المئة، ليدلّه الدالّ في النهاية إلى نفسه، فتعود به الرحلة المضنية إليها، إذا عرفها فسيعرف الأشياء كلّها ليصل الذات الإلهيّة المصدر الذي فاضت عنه، ألا وهو الحق تعالى واجب الوجود(١٦).

تتمّ هذه المعرفة بالعشق، ضمن الرؤية ذاتها، والمرجعيّة الثقافيّة ذاتها، وتحضر المرأة في النصّ، بوصفها معشوقاً أوّليّاً، ودليلاً للمعرفة، التي من أجلها لا يتمّ الوصال الكامل بين «قيس» و«سعيدة»، على الرغم من اللقاء الجسديّ، في حين يتمّ بينه وبين «هاديا»، التي تولجه أبواب المعرفة.

يمكن إيضاح ماهيّة العشق في المرجعيّة التي ينطلق منها النصّ، من خلال النصّ الآتي:

«لا جرم أنّ حبّ الله لمخلوقاته هو الذي أوجدها، وألبس كلّ واحد منها، كلّ حسب إمكانيّته واستعداده وماهيّته المتفاوتة، لباس الوجود والبقاء، ووصف كلاً منها بصفاته حسب ما يتناسب معه. إنّ هذا هو الحبّ الذي أعطى العالم كيانه وبقاءه وديمومته، بدءاً بالأفلاك ومروراً بالأرض والذرّة إلى الدرّة، وجعلها كلّها موجودات تتحرّك نحوه وتشقّ طريقها إليه. وكذا حال حياتنا ومعيشتنا في حركتنا نحو الله. فهي تمضي قدماً في ذلك بواسطة ذلك الحب والعشق الذي أوجده الله عز وجلّ بالخلقة والفطرة. وعلى هذا فإنّ كلّ موجود من الموجودات الإمكانيّة يجد طريقه إلى الاستمرار في حياته وبقائه على أساس وأصل ذلك الحبّ للمحبوب، وهكذا يستمدّ قانون التجاذب (الجذب والانجذاب) استمراريّته بين جميع المخلوقات السفليّة (الدنيا) والعوالم العلويّة. إنّ هذا التجاذب المستقرّ في كلّ موجود وبشكل معيّن، هو السبب في تكوين وإنشاء تلك الحركة المتّجهة نحو المبدأ الأعلى عبر مدارج ومعارج متباينة، وهو السبب في ذلك الحبّ الذي يدفع بجميع العاشقين إلى التحرّك باتّجاه ذلك المحبوب والسير نحوه بواسطة ذلك الحب الذي يدفع بجميع العاشقين إلى التحرّك باتجاه ذلك المحبوب والسير نحوه بوساطة ذلك الحبّ، من دون حجاب، أو من وراء حجاب على السواء. وكلّ ما في الأمر أنّ الموجودات الضعيفة والماهيّات السفليّة تتعرّض خلال سيرها لتأثير شديد من قبل قوى أشدّ منها نظراً لصفة المحدوديّة الموجودة في وجودها، وهو ما يتسبّب في فنائها هناك. وطبقاً للقاعدة القائلة: (الأقرب فالأقرب) فإنّ أيّ موجود عال هو غاية السير عند الموجود والمعلول الأدنى منه، حتّى يصل إلى ذات الحقّ والمصدر المطلق، والذي هو الموجود الأوّل العظيم اللا متناهي في عالم العوالم، حيث يفنى فيه وتتحقّق عند ذاك عمليّة التحابب والتعاشق بين الحقّ سبحانه وتعالى وبين ذلك الموجود(١٧)».

تبدو «سعيدة» غير مؤهّلة وجوديّاً لتكون دليل «قيس» في رحلة المعرفة، كما يتبيّن من وصفها:

«كنت معجبةً بأفكار الطاهر حدّاد حول حريّة المرأة، وكيف ناصرها، وهو شيخ زيتونيّ في ذلك الزمن المبكّر من العشرينيّات، وواقعة تحت سطوة أفكار نيتشه الوجوديّة، وتنظيرات ماركس الماديّة، كنت قلقة ومقلقة معاً، دمّرت كتب الفلسفة نصف طمأنينتك، وعصفت بالباقي حساسيّتك المفرطة، ونزقك تجاه الناس والعالم(١٨)».

تتوقّف رغبة «قيس» في «سعيدة» عند حدود الجسد الطينيّ، من دون نجاح في الوصول إلى ما وراء الطين: «اقتربي الآن أكثر، ودعيني أجوس مجاهلك، يا للغبطة



المقطّرة، وهي تفور من جسدينا... كم بدوت شهيّة وأنت تكشفين لي عن جسد ريّان بمباهج فاتنة، وثمر دائخ من الاستواء... وها أنت تتمدّدين عارية من كلّ ما يعكّر مزاجك، نصعد معاً إلى مقامات اللذّة، تعتذرين دون ندم عن عذريّتك التي أطاح بها صديقك الأثير ذات ليلة بموافقتك [١٩]».

ووفاقاً للمرجعيّة، فإنّ العشق لم يتحقّق بشكله الكامل، لتتمّ الرحلة باتجاه المعرفة، إذ «التلاقي بالأطراف والنهايات لا يشفي عليلاً لطالب وصال، ولا يروي غليله... كما يقول ابن سينا:

أعانقها والنفس بعد مشوقة
إليها، وهل بعد العناق تداني
وألثم فاها كي تزول حرارتي
فيزداد ما ألقى من الهيجان
كأنّ فؤادي ليس يشفي غليله
سوى أن يُرى الروحان يتّحدان

والسبب في ذلك أنّ المحبوب في الحقيقة ليس هو العظم ولا اللحم ولا شيء في البدن، بل ولا يوجد في عالم الأجسام ما تشتاقه النفس وتهواه. بل صورة روحانيّة موجودة في غير هذا العالم [٢٠]»

لذا تتلاشى «سعيدة»، وتحضر «هاديا» المؤهّلة وجوديّاً لتكون دليل «قيس» في رحلة المعرفة، إذ يرافقها الاطمئنان، والبراء من فوضى المرجعيّات:

«أنا سليلة الأولياء، لست مثلك يا قيس، لم ينفذ السمّ إلى أفكاري قطّ، كنت أشعر بأنّني محروسة من قوى خفيّة طيّبة تلاحقني كظلّي منذ أوّل الصبا [٢١]».

يستمرّ «قيس» في عذابات الحيرة، والتخبّطات بين الشكّ واليقين، مفتقداً «هاديا»، واصفاً حالة الاطمئنان الكاذب الذي وصل إليه بالإشراق، على غرار الإشراق المعرفيّ الذي يتجلّى للمختارين لحظة الوصل والوصول، ثمّ يكتشف زيف يقينه، فيعود ليبحث عن «هاديا»:

«مثل العلقم مرت عليّ أيّام غيابك يا هاديا، كان يلزمني القليل من طمأنينتك حتى أتوازن [٢٢]».

«مرّة حدّثتها عن قلقي الوجودي أو تبدّلاتي العاصفة بين الإلحاد والإيمان... حدّثت هاديا عن عوالمي الصغيرة التي كبرت، وعن تلك الأفكار التي تسرّبت عبر الكتب والنقاشات فيما بعد، فاجتاحت كياني، وجعلتني أستيقظ ذات صباح، وقد أشرق قلبي بالخواء. استغربت هاديا وصفي ذلك بالإشراق، وحرت كيف أشرح لامرأة تقيّة مثلها تلك الحالة التي استيقظت عليها بالضبط، وقد تخلّصت من عبء عظيم، فلا عقاب ولا حساب بعد اليوم... كان خواء غريباً، شيء يشبه الفقد، وأنا في مهبّ الريح، وحيداً أواجه العالم، لا إله معي يحميني، ولا رسل يشفعون لي، رضيت بأن أخوض معاركي وحيداً مثل دون كيشوت، بقيت زمناً في ذلك المقام، حتّى عادت الفئران من جديد تقرض تلك الحجب التي رانت على قلبي، وكما لو أنّني في كهف عميق سدّ بابه، رأيت من ظلمتي شيئاً مثل الشعاع، ورأيتك يا هاديا تأتين وبيدك شمعة، وأنت تقولين لي: قيس تعال معي، آن أوان الخروج [٢٣]».

كتب النص في ظلّ تلك الرؤية، إذ يبحث «قيس» عن الباب المئة، ووراءه الحقيقة المطلقة، عبر العشق، الذي يتمثّل بعشقه لـ «سعيدة» الأشدّ دنيوية، ثمّ لـ «هاديا» المعلول الأعلى التي تقوده إلى المخطوط الذي يولجه أبواب المعرفة، وفيها من الكائنات الأدنى فالأعلى إلى الباب المئة الذي يعيدنا إلى الذات، كما يبيّن المقبوس الآتي:

«قلت لها: كأنني أعرفك من قبل، أنت هاديا أو سعيدة أو كأنّك فاطمة أمّي؟

– أنا هي ما تراني أنت...إنّ لي تسعة وتسعين باباً، من دخلها فقد عرف، ومن تغلّقت أمامه فقد جهل... وكنت كلّما سألت تنفتح أمامي الأبواب واحداً واحداً، وكلّ باب يسلمني للآخر، فدخلت من الباب الأوّل، فإذا خلفه وصيفة جمالها يبهر فقالت: مرحباً بك في فضاءات التكوين...ثمّ دخلت باب الخلق... فانفتح أمامي عندئذ باب متع الأطعمة والأشربة... فانفتح لي باب متع السماع...ووجدتني في باب الزينة واللباس... ثمّ قادني حدسي إلى أبواب عظيمة تخبئ خلفها أسرار العلوم والحكمة والفلسفة والآداب...[٢٤]».

الرؤية السرديّة:

كان «هنري جيمس» يصرّ على وجود خمسة ملايين طريقة لأداء قصّة ما... لكلّ منها ترتيبها الخاصّ لتقديم الأفكار الرئيسيّة وزاوية الرؤية الخاصّة بها، وبالتالي تأثيرها الفريد في القارئ [٢٥]، وقد اختار «يحيى القيسي» من خمسة الملايين طريقة هذه رؤيته السرديّة، التي تجعل خيوط قصّته تتشابك بطريقة تبئّر حالة الألم والعذاب في رحلة البحث عن المعرفة، بتبئير الذات، من خلال سيطرتها على رؤيات الآخرين. وحيث أنّ السرد هو كلام الراوي أو السارد الذي يوجهه للمتلقي، فإنّ الإحالة الواضحة على السارد، تجعله سرداً ذاتيّاً.

لاتتافح رواية القرن الحادي والعشرين من أجل ديمقراطيّة السرد، فتغييب المبدع، الذي نادت به النظريّات النقديّة حدّ التطرّف، وتغييب الإنسان عموماً في سبيل العقائد، والإيديولوجيّات، والأشياء، جعل المبدع في رغبة محمومة ليعود من جديد، بذاته الإنسانيّة التي هي جزء من ذوات الآخرين، وبذاته الإبداعيّة التي يتفرّد بها عن الآخرين، لذا يصدر النصّ عن رؤية سرديّة ذاتيّة، أو شعريّة، بالاتساق مع المرجعيّة الفكريّة التي صدر عنها، والتي تعود به دائماً إلى الذات، الذي تتلخّص العلاقة بينها وبين العالم بالبيت الشعريّ الذي يقول:

وتزعم أنّك جرم صغير   وفيك انطوى العالم الأكبرُ

تبدو سيطرة رؤية الراوي الذاتيّة ببقائها حتّى النهاية، إذ تختفي رؤية «سعيدة» مع مرجعيّاتها المضطربة، كما تتجمّد رؤية «هاديا» الطوباويّة التي يستحضرها وقت يشاء، فهو يتبعها واقعيّاً، وتتبعه سرديّاً، إذ تخضع لما يقوله هو عنها.

يذرع الراوي بهذه الرؤية الشعريّة الماضي والحاضر، والمشرق والمغرب، وكتب الأقدمين، وممارساتهم العلاقة بالماورائيّات، وحيث يقدّم النصّ في رؤيته الثقافيّة الوجه الأنثروبولوجيّ للثقافة جماليّاً، فهو في رؤيته السرديّة يوظّف جماليّات الثقافة، بتقنيّتين سرديّتين، هما:

١- استحضار النصوص الغائبة التي تصنع الجزء الأكبر من شعريّة النصّ.

٢- محاكاة لغة الأقدمين.

وتخلق هاتان التقنيّتان حالة النوستالجيا، وتشبعانها في آنٍ معاً، بابتداع البنى المتاوبة بين الماضي لغويّاً والحاضر تأويليّاً، إذ يحاكي الراوي الحاضر العربيّ، وتفاصيله القائمة في فلسطين والعراق من خلال الماضي، وذلك في السياق السرديّ ذاته، وضمن الرؤية التي تنطلق من مفهومات الكشف والرؤيا، التي تعدّ جزءاً من منظومات التعبير في هذه المرجعيّة، وذلك كما يحكي «قيس» عن رؤياه، تاركاً تعبيرها للمتلقّي في النصّ الآتي:

«رأيت شارل الخامس ملك أسبانيا ومعه مئة ألف مقاتل، قد نزل بأسطول عظيم في «حلق الوادي»، ثمّ زحف على تونس فاستباحها بالقتل والسلب والنهب. آه لو رأيت خيله مربوطة بأعمدة جامع الزيتونة، وروثها يدنّس المخطوطات الممزّقة والمجلّدات التي بقيت بعيدة عن الحرق والتمزيق، ولم تسلم المصاحف من ضربات السيوف وطعنات الرماح، فما بالك بالبشر، حتّى أنّهم نبشوا ضريح سيدي محرز وعاثوا فيه فساداً...[٢٦]».

يبدو المخزون الثقافي في النصّ لافتاً، سواء أكان بحضور النصوص الغائبة، القديمة منها خاصّة، أم بمحاكاتها، أم بتسريد نصوص حاضرة.

يستدعي «باب الحيرة» النصوص المقدّسة، والشعر، و كتب التراث التي تدخل سياق (الإيروغرافيك)، مثل «الروض العاطر في نزهة الخاطر» للشيخ النفزاوي، و«قطب السرور في أوصاف الخمور» لابن أبي إسحق الرقيق النديم، و«الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيّان التوحيدي، كما يستدعي الرسائل ذات المقولات الفلسفيّة، مثل «رسالة العشق» لابن سينا، فـ«الإشارات الإلهيّة» للتوحيدي. لكنّ الأكثر لفتاً للباحث هو استدعاء تلك المدوّنات بالمقولة، والمعنى، والجوهر أكثر منها بالألفاظ، أو التعبيرات اللغويّة، ويمكن نتيجة ذلك القول بالمعنى الثقافيّ الذي تتواطؤ عليه ثقافة ما، وذلك على طريقة الجملة الثقافيّة [٢٧] التي يعوّل عليها في

النقد الثقافيّ، فمثلاً: عبارته «من استعجل الشيء قبل أوانه، عوقب بحرمانه [٢٨]» تحيل على سورة الكهف: «قال ألم أقل لك إنّك لن تستطيع معي صبراً [٢٩]»، وعلى معلّقة طرفة: «ستبدي لك الأيّام ما كنت جاهلاً».

يمكن توسيع إطار المعنى الثقافيّ الخاص الذي تكلّمنا عليه، نحو المعنى الثقافيّ العالميّ، والذي يضمّ المقولات المشتركة بين أكثر من ثقافة، وتكيّفه مع كلّ منها وفاقاً لمنظومتها الفكريّة التي ترتبط في ضوئها المقولات المتعدّدة بعضها مع بعضها الآخر، ويأتي تمايز آخر يضعه الروائيّ على هذه المقولة المشتركة، وذلك بإخضاعها لرؤية السرديّة المتسقة مع رؤيته المرجعيّة، إذ «إنّ للرؤى أهميّة ما بعدها أهميّة، ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنّما أحداث تقدّم لنا على نحو معيّن. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين [٣٠]».

يتناصّ «باب الحيرة» مع المقولة الثقافيّة المشتركة، التي تعبّر عنها إشكاليّة أزليّة من أجلها هبط الإنسان إلى الأرض، إذ بعد أن عُلّم آدم الأسماء كلّها، أبى إلاّ أن يكشف سرّ الشجرة، فأهبط إلى الأرض، ليبدأ رحلة المعاناة، تماماً كما عُلّم «قيس» العلوم كلّها، فأبى إلاّ أن يلج الباب المئة، فأنسي كل علمه، ليعود إلى نقطة الصفر ذاتها.

ويمكن أن يكون «قيس» صيغة أخرى لـ «جلجامش» الذي أراد معرفة سرّ الخلود، فجاءه جواب الآلهة: اغتسل، وتطيّب، واستمتع بزوجك، واترك الخلود وأسراره للآلهة.

ويمكن أن يكون «قيس» صيغة أخرى للفتى «سانتياغو» في رواية باولو كويلو «الخيميائي» الذي ذهب بحثاً عن الكنز، فعاد من حيث أتى، لأنّ الكنز كائن في ذاته.

ولعلّ «قيس» صيغة أخرى لـ «بالدسار» في بحثه عن الاسم المئة لله، في رواية «رحلة بالدسار» لـ أمين معلوف.

يفارق، بالطبع، «قيس حوران» هذه الصيغ جميعاً التي يتشابه معها في الانتماء إلى ثقافة إنسانيّة شموليّة، برؤية مبدعه السرديّة التي تتسق مع آليّات مرجعيّته في تعاملها مع الإشكاليّات الإنسانيّة، ويُستشفّ من النصّ الآتي الخصوصيّة الثقافيّة لرؤية النصّ:

«فهتف بي صوت: أمر كان محبّتي لكَ
وأمر يكون تراني
وأمر لا يكون لا تعرفني معرفة أبداً

وإذا بالباب المئة قد انفتح لي، فرحت أركض إلى الداخل وقد أكلتني اللهفة، وطار بي براق الشوق، فانغلق الباب ورائي، ونظرت فإذا أنا في خلاء لا يحدّ، وقد أطبقت عليّ ظلال الخسارة واليتم والخذلان، والفجيعة والندم والهجران، وإذا أنا جاهل لا أكاد أفقه شيئاً، قد أنسيت كلّ ما عُلّمت [٣١]».

يوهم النصّ، علاوة على حضور المعاني الثقافيّة، بحضور الاقتباسات، إلاّ أنّها لغة مبتدعة من قبل الروائيّ، يحاكي فيها لغة الأقدمين محاكاة، لا اقتباساً، ليضمن انسجام القول والمعنى والزمان معاً، فيُحكم عمليّة الإيهام، فيضمن استسلام المتلقّي للنصّ: «... ولكنّي أعوذ بربّي من قلم الكفر والإلحاد والتهتّك، الذي خطّته في القلب الصالح يد الكاتب الطالح، بأحرف لها فعل السموم المهلكة، وأعجب أشدّ العجب ممّا قرأت فيه أيضاً من درجات الإيمان والزهد والإحسان، ممّا ينال به المرء رضا الرحمن، وموئل الجنان...[٣٢]»

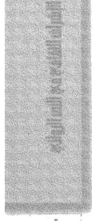
مصالحة ثقافيّة بين الذات والآخر:

يأتي هذا النصّ كاسراً الحالة الجليديّة بين فنّ الرواية الغربيّ في نظريّته، وريادته، وبين نظريّة المعرفة في الفكر العربيّ الإسلاميّ. إذ يتبيّن معه أنّ إشكاليّة الإنسان في الحياة كما تبدو في الفكر العربيّ الإسلاميّ، هي الحالة الشموليّة لإشكاليّة البطل الروائيّ في العصر الحديث، وأنّ معاناة البطل الروائي للوصول إلى مبتغاه المعرفيّ النسبيّ في الرواية، باعتبار أنّ الرواية بحث عن قيم أصيلة في عالم متدهور [٣٣]، هي جزء من معاناة الإنسان من أجل المعرفة الشاملة، وذروتها الذات الإلهيّة.

تتجلّى المقولة الرئيسة لنظريّة الرواية، في أنّ النصّ الروائيّ تعبير عن حالة الانقطاع الذي لا يمكن وصله بين البطل والعالم [٣٤]، في «باب الحيرة» بكون البطل الروائيّ فرداً إشكاليّاً يبحث عن اليقين، وقد عانى عذابات الرحلة من أجله، ودخل تسعة وتسعين باباً، ولمّا وصل الباب المئة، لاقى مصير «سيزيف»، ليعود من جديد لبداية الرحلة، التي يكتشف فيها في كل مرة معارف جديدة، وبذلك تستمرّ حالة الانقطاع بينه وبين العالم. لا يمكن وصل هذا الانقطاع إلاّ بالوصول إلى الذات الإلهيّة في الفكر العربيّ الإسلاميّ، وهذا يحصل للصفوة فقط، في حين لا يوصل هذا الانقطاع في نظريّة الرواية، التي وضعت من أجل الإنسان المعاصر، العاديّ، اليوميّ، لا الأسطوريّ، أو الكامل، وهنا تكمن المصالحة بين نظريّة الرواية و نظريّة المعرفة في الفكر العربي الإسلاميّ في هذا النصّ، بعودة البطل إلى نقطة الصفر بطريقة سيزيفيّة، ليعود بعد كلّ بحث إنساناً معاصراً، غايته المعرفة، التي تكمن في الطريق إليها، وفي ممارسة الحياة اليوميّة بتفاصيلها، وبالاحتكاك بالمكتفين بقلقهم، والذين يمكننا تسميتهم بالمطمئنين السلبيين، مثل «سعيدة» وهؤلاء لا يصلحون للبطولة، كما بالاحتكاك بالمطمئنين الساكنين مثل «هاديا»، وهم لا يصلحون للبطولة أيضاً، بذلك كلّه تتحوّل المعاناة إلى امتلاك جماليّ للعالم، يتجلّى في الرواية عموماً، وفي نصّ «باب الحيرة» خصوصاً.

• أكاديميّة سوريّة

١- القيسي يحيى- رواية. ط١، ٢٠٠٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
٢- يُنظر الخطيب محمد- الأنثروبولوجيا الثقافية. منشورات دار علاء الدين. ط١، ٢٠٠٥، ص١٦.
٣- يُنظر الجابري محمد عابد- المسألة الثقافية في الوطن العربي. مركز دراسات الوحدة العربية. ط٢، ١٩٩٩، ص٢١٤.
٤- إسماعيل محمود- ذهنيّات العوام بين المسكوت عنه واللا مفكر فيه. مجلة أدب ونقد، العدد٢٤٦، فبراير، ٢٠٠٦، ص١٥.
٥- الجابري محمد عابد- المسألة الثقافية في الوطن العربي. ص٢٥٢.
٦- المرعي فؤاد- مبادئ النقد ونظرية الأدب. منشورات جامعة حلب، ١٩٩٢، ص٢٠.
٧- ليتس أ. والتون- نوع "يوليسيس"، جون هالبرن: نظرية الرواية، تر: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨١، ص١٧٤.
٨- ساروت ناتالي- الرواية الجديدة والواقع. غولدمان لوسيان: مقدّمات في سوسيولوجيّة الرواية. ط١، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقيّة. ص١٧٧.
٩- القيسي يحيى- باب الحيرة، ص٧.
١٠- الجابري محمد عابد- المسألة الثقافيّة في الوطن العربي. ص٢٥٢.
١١- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص٤٠.
١٢- باشلار غاستون- جماليّات المكان. تر: غالب هلسا، مجلة الأقلام، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠. ص ٥٢.
١٣- الصدّيق حسين- فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيّان التوحيدي. ط١، ٢٠٠٣، دار الرفاعي، ودار القلم العربي، حلب، سورية. ص٨٣.
١٤- يُنظر المرجع السابق. ص٨٦.
١٥- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص٨٠.
١٦- يُنظر الصدّيق حسين- فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيّان التوحيدي. ص٨٦.
١٧- الطهراني الحسيني السيّد محمد حسين- معرفة الله. www.maarefislam.org . ٢٠٠٦/١١/٧ الساعة ١٥,٥٢. ص٢.
١٨- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص٤١.
١٩- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص ٤١.
٢٠- الطهراني الحسيني السيّد محمد حسين- معرفة الله. www.maarefislam.org . ٢٠٠٦/١١/٧ الساعة ١٥,٥٢. ص٨.
٢١- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص٧٤.
٢٢- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص٦١.
٢٣- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص٧٤.
٢٤- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص ٨٧- ٩٢.
٢٥- يُنظر نبرغ ميرستر- ما هو الغرض؟ مقالة في عدم التحديد الزمني. هالبرن جون، نظرية الرواية. ص٥٤.
٢٦- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص٨٣.
٢٧- يُنظر الغذّامي عبد الله- النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة. ط١، ٢٠٠٠، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت. ص ١٢٩..
٢٨- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص٧٩.
٢٩- سورة الكهف، الآية: ٧٥.
٣٠- إبراهيم عبد الله- المتخيّل السردي- مقاربات نقديّة في التناصّ والرؤى والدلالة. ط١، ١٩٩٠، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ص١٥٥.
٣١- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص٩٥.
٣٢- القيسي يحيى- باب الحيرة. ص١٠.
٣٣- يُنظر غولدمان لوسيان- مقدمات في سوسيولوجيّة الرواية. ص١٤.
٣٤- يُنظر غولدمان لوسيان- مقدمات في سوسيولوجيّة الرواية. ص٢١.



بعيداً عن الجدل.. قريباً من الرواية

الحبيب السائح *

مما قرأته، من بين الكتب المتخصصة الصادرة في الجزائر، كتاب السعيد بوطاجين «السرد ووهم المرجع. مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث». بل هو، في تقديري، أهم كتاب يتقدم به، في الوقت ذاته، كاتب وباحث وأكاديمي جزائري إلى الرأي العام المتخصص والمهتم؛ لخطورة ما يطرحه حول الرواية الجزائرية الحديثة.

بعيدا تماما عن نيّتي إثارة الجدل، فإني أتساءل كيف يُركن المهتمون إلى زاوية تَخليهم المؤسف كتابا على درجة عالية من العطاء العقلي!

فهو رسالة فكرية، بالمعنى المتداول لدى القدامى، محصّلة من جهد كبير صُرف في معاينات راهن السرد الجزائري. وهو كتاب محمّل بمشروع فلسفي حول الكتابة الأدبية في الجزائر؛ ذلك لهذا الإحساس المتوتر بالوجود كعلامة لغوية أصلا.

إنه إحساس نابع من نقطتين متناقضتين، ولكن متلازمتين: جدوى الكتابة؛ كفعل أعلى في مراتب الفكر. وعبثية المرجع؛ ما دام أنْ لا مرجع إلا ما توافره قدرات الكاتب الفنية والمعرفية لحفر أثره.

أطرح على السعيد بوطاجين، هنا، مسألة الأثر: هذا الخيط الممتد بين كل بدء وبين كل توقف، بين السابق وبين اللاحق، بين الله الخالق الأسبق وبين الإنسان السائر إليه أو العائد نحوه، بين كل كتابة سابقة وبين كل تجربة تالية.

فليس المرجع سوى الأثر. المرأة بالنسبة إلى الرجل أثر، وهو لها المرجع. ولا إمكان للقلب. فكذلك اللغة بالنسبة إلى النص! والعبث هو في الإجابة عن سؤال الـ«لماذا». كذلك وُجدنا، كذلك نكون. وكذلك يصير النص الأدبي (الرواية في هذا العصر) الأثر والمرجع معا بلا تَرادُف.

فعندما يتعلق الأمر بأثرنا، نحن الكتاب؛ أتصورُنا كلمة ضمن نص كوني من العلامات المتناغمة النظم، ربما كانت نصوصنا هي دلالتَها. فالكتّاب الراسخون في اللغة هم جميعا أثرٌ مستمر، ولكنهم مرجعٌ منقطع!

لعل التوهّم هو في هذه الغفْلة التي تصيب بعضنا حين يعتقد ساذجا أن المرجع هو ذاك الأثر الناجز في كتاب يتقفى شكله؛ غير مدرك مركّباته المعقدة المشكّلة مما هو تاريخي وفلسفي وعقائدي وجمالي لمجتمع ما يتواصل، من بين ما يتواصل به، بالنص الروائي المبني على مقاسات هندسية ولغوية مشفرة، ليس من السهل فكها؛ لأنها ليست واقعا عيانيا فحسب ولكنها فوق الواقع؛ باعتبارها كتابة أدبية، أرقى فنون الكتابة بعد الشعر.

كل محاولة لمعاودتها (معاودة الجاحظ)، ولو قُصر الأمر على أخْذ أشكالها «الحداثية» فقط، آيلة إلى الأسون ثم إلى التشوّه.

أزعم أن كل نص أدبي، مهما تكن علاقته بالجهد الإنساني، هو أصلا فرديّ نابع من ذات كاتبة. وهو جماعيّ، باعتبار تلك الذات جزءا من كيان تدل عليه علاماته الخارجية: أونطولوجياه. فتميزه من بقية نصوص «الآخر» إضافتُه الفكرية والجمالية المرتبطة بتفاصيل الواقع التي لا تراها عين الواقع.

الكتابة، كما الحضارة، تنشئها التفاصيل. يتيح لي هذا أن أعتقد أن خصوصية الرواية الجزائرية في قدرتها على القول بواسطة التفاصيل: تفاصيل المخيلة الجزائرية.

أسأل السعيد بوطاجين: كيف نتحدث عن مخيلة جزائرية imaginaire algérien؛ بصفة مخيلة أي أمة هي رصيد تجاربها المركّبة؟

نحن الكتاب، هل نعرف شيئا عنها، عن تفاصيلها؟ كيف تنتظم، كيف تسير؟ وهل ما تقوله الرواية الجزائرية نابع من تلك المخيلة ويعود إليها بما يغنيها لتسهم (الرواية) بذلك في تشكيل وعينا الاجتماعي؟

أليس من مهمات البحث الأكاديمي الإحاطة بحدود تلك المخيلة وتفكيك نظامها؟ فإن ذلك سيجعل الكتّاب أكثر تيقظا للتأكيد على الخصوصية الجماعية كما يتيح للنقاد الاقتراب من ضرورات الكتابة بإدراك تاريخي.

أرى أن هناك ثلاثة عناصر رئيسية تتضافر في تشكيل ذلك الوعي: التاريخ والسينما والرواية؛ أي الذاكرة والصورة والكلمة. وإن كان المسرح لا يقل أهمية!

إذن، كيف تسهم الرواية الجزائرية في ذلك إن ظلت كتابتها متشبثة بوهم مرجع الآخر، عائمة على سطح المبتذل من القول، هشة العمارة، مرتبكة المعنى؟

سبّق السعيد بوطاجين الاستشرافي إلى طرح سؤال مصير الرواية الجزائرية بعد سنين، ضمن السرديات العربية والممكنات التعبيرية، إن كان يتنبأ بضمور محتمل؛ نظرا إلى سيطرة المتواليات و«تواتر الموضوعات والصيغ الناقلة لها» (ص١٧٩)، فإنه يقترح فتح نقاش تأسيسي حول المعنى والمبنى، في بعديهما الفلسفي والجمالي للرواية الجزائرية، للحيلولة دون وقوع ذلك الضمور.

إن كانت الجزائر مبنىً؛ أي واقعا ماديا وفيزيقيا، فأي معنى يمكن قوله عنه بواسطة السرد غير الناقل، بلغة تعْلو لغة ذلك الواقع، مشكلة مملكتها الخاصة بواقع متخيل وهْمي وجميل؟

الرواية، بهذا المعنى، تخلق الحلم الافتراضي الذي يدفع بمؤسسات المجتمع وأفراده نحو تجاوز الراهن إلى المستقبل الذي يبدأ اليوم، دائما.

أمثل الكتابة الروائية، في هذا الصدد، بماء النهر الذي يتجدد بتدفقه؛ لذلك أجدني أقترب كثيرا من السعيد بوطاجين في طرحه لموضوعة المنوال والمعاوَد والمتواتر والناقل، وهي فداحات تصيب الكتابة بالعجز عن تجاوز نفسها. وتهيئ للكاتب الوهم بأنه في تناغم وجودي وفني مع غيره ليكون مثله!

في «السرد ووهم المرجع» محطتان نظريتان مهمتان:

المحطة الأولى: المقدمة، التي تقترح معاينات شجاعة جدا؛ منها:

. مفارقة كون النقد الجزائري، أمام المنتوج الإبداعي الجزائري الحديث ذي الشأن، يقف «متفرجا»؛ لثلاثة عوامل: قصور أدواته الإجرائية، قلة المحترفين، الإحساس العظيم باللاجدوى «في هذه الأوقات العصبة التي يمر بها البلد» (ص٥).

. واقع كون السرد الجزائري بدأ يأخذ استقلاليته عن المفاهيم الغيرية «مكونا بذلك عالمه الخاص به.. لأن الاستثناء جوهر أية خصوصية إبداعية» (ص٥).

. حقيقة كون النص الحالي يقدم سردا، وفوق ذلك «أصبح يهتم بمعرفة السرد وسرد المعرفة» (ص٦)؛ باعتبار «معرفة السرد.. تمثل الكتابة. وسرد المعرفة.. يحيل على الانفتاح على النص..» (ص٦).

. مراجعة النصوص الجزائرية توصل حتما إلى أنها «أدب يحاول باستمرار التأكيد على فرادته.. وتكمن أهميته في تفادي المنواليات وفي الهرب من الأشكال السردية التي جاءت إلينا دون أن تكون لها مبررات وظيفية مقنعة» (ص٦).

على أن ذلك كله يبقى مرتهنا بمدى قدرة المبدع على تجاوز خطأ الركون إلى الأشكال الغيرية التي «لا تناسب قناعاته الحقيقية، ولا الفئات التي يخاطبها، ولا القارئ الفرضي..» (ص٦).

كما تقترح المقدمة:

. طرحا لوظيفة الكاتب التي صارت، بعد تلك الوظائف التي أملتها سياقات تاريخية وأيديولوجية، الاهتمام «بهذا الوهم الإنساني الخالد» (ص٧)؛ أي الواقع المتحول أسطورة، تجاوزا للواقع الحرفي العياني. يفرض ذلك «ضرورة الاهتمام بالسرد من حيث أنه خاصية فنية تميز الأدب عن اللا أدب.. لأن السرد له كيانه، له شخصيته.. التي تجعله قابلا للمفاضلة (وله رؤيته التي تحقق كيانها) باختلافها مع الكيانات الغيرية التي خلقتها سياقات عينية مختلفة» (ص٧).

يَخلص السعيد بوطاجين في مقدمته. المشروع إلى أن المرجعيات التي «تم التأسيس عليها هي أوهام كبيرة، ولكنها ليست أوهاما تستحق الاحترام

. مساءلات فلسفية حول الاهتمام بالمادة «الواقعية» ما دام «الأدب فوق الوقائع «الواقعية»، وفوق المرجعية.. الواقع لا يمثل إلا نسبة من العمل الأدبي..(و) السرد متى استعان بالصورة دخل إلى العالم التخيلي، إلى حقله الخاص به» (ص٨).

. وجوب النظر إلى الأخطاء الجماعية «لتخليص النص من وهم المرجع، من وهم الآخر، ومن وهم الذات» (ص٨).

. التنبه إلى المتاعب التي «يمكن أن تواجه النص الجزائري الجديد.. من هذه المتاعب مدى قدرة هذا الإبداع على الاستمرارية، على مقاومة المتغيرات الممكنة..» (ص٩).

يَخلص السعيد بوطاجين في مقدمته . المشروع إلى أن المرجعيات التي «تم التأسيس عليها هي أوهام كبيرة، ولكنها ليست أوهاما تستحق الاحترام لأنها بدائية في جوهرها، هشة وطارئة. ولا يمكن لهذا الوهم الكبير أن يهيمن على التاريخ، والمؤكد أن هناك من أدرك أن ما كتبه قبل سنين بدأ يفقد وجهه، وهذه هي المشكلة» (ص٩).

المحطة الثانية، موضوع: الرواية غدا. في خاتمة الكتاب:

وفيها يثير قضايا ذات خطورة؛ لأسبقيتها وصحتها ولنسبيتها المؤكدة من الحقيقة ولنبرتها المسئولة، أمام الصمت المذنب الذي يتقاسم تواطؤه غيرُ المعلن بعضُ الكتاب المكرسين وكثيرٌ من الأكاديميين لأسباب معروفة، نحن مستعدون لمناقشتها في إطارها الخاص.

تلك القضايا، لحجمها المعرفي ونسقها العلمي، تُفلت من يديّ الإحاطة بها جميعها؛ يشفع لي لذلك كوني غير متخصص. ولكني بالمقابل أحس نفسي معنيا بها أكثر من غيري؛ لأنها تصيب في الصميم تفكيري المستمر حول الإجابة الجديدة عن سؤال الرواية القديم: كيف نكتب بأنواتنا. أولا؟ وبشكل جميل ونبيل، أخيرا؟

تفكيك شيفرات رسالة السعيد بوطاجين هذه إلى كتّاب الرواية الجزائريين خاصة، وهي تتجاوزهم إلى الباحثين، يستدعي انتباها عاليا لمعجمه خلال الاستقبال كما بذل جهد عصبي لوعي تضميناته.

أيّ شيء يعني لديه الاضطرار، بعد سنين، إلى «مساءلة الرواية الجزائرية الحالية عما قدمته للسرديات العربية وللمكنات التعبيرية...» (ص١٧٩). إن لم يكن هو ذلك الإحساس ذو التوتر العالي بأن الزمن يَجْرف من أمامنا فرصا هائلة للتأسيس لكتابة روائية جزائرية: إنْ على مستوى التنظير بمراجعة المدونة السردية، على هشاشتها، وإنْ على مستوى الأداء الفني لكتابة الرواية ذاتها.

صحيح؛ إن هناك انسدادا، إن لم أقل شبه انعدام، للقنوات التي تسمح بإخراج النقاش إلى فضائه الفكري في الكتب والمجلات المتخصصة وملاحق اليوميات والأسبوعيات وفي الشهريات والحوليات، التي أحلم بأن يكون لنا منها حظ في الجزائر العظيمة بكثير من الأشياء إلا بثقافتها وفنها المتراجعين!

لكن ذلك، برغم ما يترتب عليه من إهدارات، لا يمنع أن يتم التواصل بما توافره الآن تكنولوجيا الرقميات والاتصال وبما تتيحه عوائد القدامى في التراسل العلمي والأدبي.

فمن أهم تلك التضمينات في منطوق السعيد بوطاجين أننا، كتّاب الرواية، لم نستوعب بعدُ فكرة أبي عثمان الجاحظ حول الموضوعات، عند كتابة الرواية؛ ذلك بأن القول «يغدو، مع الوقت، ملكا مشاعا ومملا أحيانا...» (ص١٧٩). على أن العامل المفارق والمفاضل، على مر الزمن، ومهما تتقارب أو تتشابه موضوعات القول، يبقى هو البلاغة (بعيدا كثيرا عن جزالة اللفظ، قريبا جدا من ملاءمة المبنى المعنى حدّ التلابس).

ما البلاغة إذن في هذا السياق إن لم تكن، في الكتابة الروائية تحديدا، هي:

- المعجم الذي يعني بالنسبة إليّ هذا الاحتياطيّ الوافر من المفردات والمسميات.

- النحو، في قسمه التركيبي، الذي أراه تلك الكفاءة العالية على إنتاج بدائل تركيبية، أي تحويل الجملة المولدة إلى أكثر من جملة أخرى بديلة وممكنة لانتحاب ما هي نهائية، لاستيعاب المعنى الذي نريد أن نحاصر حدوده بواسطة جملة نحوية تبدأ بمتحرك وتقف على

ساكن، ثم لإعطاء الخطاب درجته القصوى من النظم؛ لأن الكتابة نظم.

وما المعنى إلا هذا الإحساس بأن الكلمات المنظومة في تراكيب نهائية تشرق إضاءات سحرية في وعينا وفي روحنا!

● المجاز: أي الصورة التي تتشكل من شعورنا ومن وعينا ومن لاوعينا ومن عبثنا وجنوننا أحيانا، والتي تستغرق منا لحظة إنشائها (لأنها إنشاء بالمعنى الهندسي) وقتا لا نقدره، وتستفد منا جهدا عصبيا لا سبيل إلى قياسه.

لذلك، أحسب أن ما يواجه الكتابة الروائية هي تشكيل الصورة؛ أي إخراج موضوع القول المتداوَل المعاوَد بصبغة مختلفة مغايرة مفارقة. فكلما كنا قادرين على فتح زاوية تخييل تلك الصورة بأقصى درجة. لأننا نمتلك أدواتها المعجمية والنحوية. ابتعدت كتابتنا عن مغريات الواقع التبسيطية وترفعت عن منواليات الكتابات الأخرى شبه الأدبية وصارت أقرب إلى الوهم الجميل؛ إن لم تكن في لحظة ما من حياة القارئ الافتراضي هي الواقع البديل عن واقع عياني متوحش!

● المَقام، بتعبير القدامى الذي يستخدمه السعيد بوطاجين، كما استعمل بعضَ غيره من تلك المفاهيم النبيلة لعصرنا الذهبي. أي الشكل، في دلالته التقنية الصرّف: السيطرة على الحدث في جزئياته. تصريف الزمن بهدم محطاته الخطية. تسيير الحبكة؛ لا بقصد الإلغاز ولا بقصد التشويق أو التعتيم... ولكن من أجل الإفضاء إلى اكتمال جدود الاستعارة جزءا، جزءا.

أمثل لذلك بوقوفنا أمام لوحة تشكيلية: لماذا؟ ما الذي أردناه؟ ما الذي استأثر بانتباهنا سريعا؟ كيف انتظمت تلك الإشارات اللونية لتعطينا، فرادى، الانطباع بأننا أمام موضوع مكتمل تماما؛ لأنه مجزأ إلى أدنى حدود التجزيء؛ أي مشكل أصلا من تفاصيل دقيقة جدا بعضها قرب بعض أو بعيدا عنه أو فوقه أو داخله..

كذلك الرواية في هدّمها للخطية الزمنية والمكانية والحدثية؛ خلال قراءتنا ندرك بنْيتها تفصيلا، تفصيلا من خلال استشرافات بعدية أو قبلية (سابق اللاحق ولاحق السابق..).

ففي كتابة الرواية لا نفعل أكثر من أن نستعير لموضوع القول معنى نركّبه بلغة الكتابة العُلْوية، التي تتجاوز منطق اللغة الأخرى السفلية وتخرق طبعها وتذهب في اتجاه ممكنات جديدة للإنشاء.

وليس يُهم. بعد ذلك. إن كان النص أدى معنى محددا؛ لأن النص الجميل تنفتح آفاقه لحظة قراءته على تأويلات بعدد أوجه كتابته: أي بلاغته التي معينها من «معرفة سر اللغة واللغة السرية المشفرة» (ص١٨٠).

ومن تلك التضمينات أيضا، أن رواياتنا لا تزال تُكتب بموضوعات متقادمة ومعاوَدة؛ إذن خالية «من الأبعاد المعرفية والفلسفية والانزياحية» (ص١٨٠)؛ أي ذات قولٍ فظ. «ولو كنت فظاً غليظ القلب لانفضّوا من حولك» (ق.ك). «ولا فُضّ فوك» (مثل سائر).

فإنه يكفي أن نتلمّس شحنة تضمين السعيد بوطاجين بكلمة «فظ» المعجمية، التي جعلها تنزاح إلى مفهوم نقدي، كي ندرك درجة المثلبة التي تصيب نصنا الروائي. ولنتصور فظاظة فم ما؛ كناية عن نص روائي فظٍ!

لعل ما هو أكثر خطورة في طرح السعيد بوطاجين أن نصنا الروائي بلا ذات (التأكيد من عندنا). هنا بداية الخطوة الأولى في تفكيرنا الفلسفي حول البحث عن وسائل إعطاء نصنا الروائي ذاته، كلّ ذاته.

كيف؟ لا أحْري جوابا آنياً إلا الرد بمثل هذه الأسئلة: ما خيوط ربط ذاكرتنا الجماعية إلى الجماعي الجزائري المتحول؛ بصفة الذاكرة الجماعية منظومة تاريخية ونفسية ووجدانية واجتماعية، وبصفة الجماعي هذه التحولات والطوارئ وحتى الصدامات الداخلية؟

ما هي انكساراتنا، طموحاتنا، أحلامنا وأوهامنا، كجزائريين، ضمن نسيج عربي ومتوسطي وعالمي (أغض الحديث عن الإفريقي لأننا ننظر دائما جهة الشمال حيث البحر!).

ففي تقديري، لا يمكن أن تنشأ، في غير تربتها، رواية متميزة بخصوصيتها وتحمل ذاتها في نصها.

ذلك يعني ضرورة فك ذاتنا. الروائيين. من قبضة الجماعي ومن تبعية السياسي ومن هيمنة الأيديولوجي ومن الانحطاط للآخر، لنرى الواقع بعيننا المفعمة بالوهم، لنكتب قولنا برؤانا التي نُخيّل الواقع لتجسيدها. وحينها تصير كتابتنا مرجعا لفترة، لنمط، لشكل، لذوق ولجمالية إنسانية.

لا أجيب السعيد بوطاجين عن سؤاله الثاني ذي الحمولة المؤرقة «أي سرد استثنائي قدمته الرواية الجزائرية الحديثة» (ص١٨٢)، بقدر ما أؤكد على اطمئناني إلى نظرته الثاقبة، من خلال ذلك، إلى مرحلتين من مسار الرواية الجزائرية.

تميزت الأولى منهما بلغة «حبيسة وهم المرجعية المغلق الذي كرسته السلطة القائمة وتبناه الكتاب لأسباب تهمهم أيديولوجيا وإنسانيا ومصطلحيا» (ص١٨٢)، في إشارة إلى الكتابة في فترة السبعينيات.

وظهرت الثانية كبديل عن الأولى ساعية إلى التفرد، وهي محاولة «اتكأت على استيراد سرود الآخرين، باستخفاف شديد، ليست بالضرورة خطوة نحو الحداثة، لأنها غير مقطرة كما ينبغي (التأكيد من عندنا)، وبإمكانها وضعها في خانة السرقات لأنها تحمل حداثة الآخر جملة وتفصيلا.» (ص١٨٢-١٨٣).

اطمئناني مرده إلى هذه الشجاعة العلمية المؤسسة على قراءة المدونة الروائية الجزائرية، والتي يكون القصد منها لفت الانتباه إلى مطباتنا وأخطائنا؛ أجل، أخطائنا! لأنه لا بد من الإقرار ضمناً أو علناً بأن رواياتنا المنشودة لا تزال طي الحلم؛ قياسا إلى التراكم السردي العربي والغربي (بما فيه الولايات المتحدة) وسرد أمريكا اللاتينية!

أميل كثيرا إلى كلمة «محنة» بدل «أزمة» حينما ينصرف شعورنا إلى ما نعيشه منذ أكثر من خمسة عشر عاما. فإذا أضيف إليها «الأدب الجزائري» صارت إلى صميم النقاش ففجرت في وعينا ذلك الإفراط غير المؤسس في تقدير كتابتنا، في درجة انتشارها وفي مستوى استقبالها. ذلك بسبب أن «الأزمة ليست أدبا. إنما موضوع لها. وما يهمنا ليس أزمة المجتمع، وإنما أزمة الأدب في كيفية التعامل مع أزمة المجتمع.» (ص١٨٥).

وأجدني في توافق مع نظرة السعيد بوطاجين إلى «أن مسألة. معرفة السرد. أو معرفة القول ما تزال مطروحة بشكل يستدعي فتح نقاش أكاديمي نزيه يتناول مستقبل الرواية الجزائرية انطلاقا من حاضرها، وهذا الأمر يتطلب شيئا من التواضع والنقد الذاتي وسحر القص وممكنات المتخيل» (ص١٨٩).

فإذا ما عدنا إلى أنفسنا، متخلصين من تورّمات أنواتنا، رأينا أنه ليس التأزم الذي يصنع القول الفيْض؛ بل هو القلق: هذا الحافز الجبار على الكتابة المتجددة.

---

*روائي من الجزائر

النزوع الأسطوري في رواية (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ

د. سناء كامل شعلان *

تطلب توظيف المكان الأسطوري في رواية (ليالي ألف ليلة) إغفال الزمن الذي تحيل إليه الرواية، حتى تتلاءم مع مكانية الليالي، وبذلك أصبح تعيين المكان وتحديده جغرافياً يتلخص في الجملة الشهيرة "كان يا مكان"(١). وقد تحلّت ليالي الرواية بمرونة مكانية لم تتحلَّ بها الليالي المشهورة، إذ في الرواية تماسك في وحدة المكان، إذ تقوم الأحداث جميعها في السلطنة، وهذا التماسك والتلاحم في المكان هيّأ لشخصيات الرواية "الاستمرارية عبر الحكايات وحريّة الحركة، ومخالطة بعضها بعضاً كما لا يحدث في الحكايات الأصلية"(٢).

ونجيب محفوظ وإن كان يدخلنا معه في لعبة الإيهام، فيجعلنا نتسرب معه، ونتخيّل أنّ المكان محدّد، ومعروف، وهو السلطنة، لكننا سرعان ما نستدرك أنفسنا، ونقول: ولكن أيّ سلطنة هي هذه؟ وأين تقع بالتحديد؟ وطبعاً لا جواب شافياً أسئلة كهذه، إلاّ أنّنا نستطيع أن نجزم حينها أنّنا أمام مكان أسطوري لا وجود له إلاّ في حكايات الليالي، وفي رواية (ليالي ألف ليلة)، وهو مكان صفته الأساسية أنّه أسطوري متفلّت من الخيال، متماه مع الأحداث الخارقة، والكائنات الخُرافية. فهو مكان يعجّ بالملائكة أمثال التاجر (سحلول)، نائب ملاك الموت، الذي يسرح، ويمرح في السلطنة، كذلك يعجّ بالعفاريت، التي تتدخّل في مجريات الأحداث، وتفرض نفسها على المكان، لا سيما عندما يتعذّر الأمن والعدل، والطريقة الوحيدة لمنعها من التدخّل في مصائر البشر، والعبث بحياتهم، هي إقامة ميزان العدل "على الوالي أن يقيم العدل من البداية، فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا"(٣).

كذلك قد تتدخل العفاريت الشريرة أمثال (سخربوط) و(وزرمباحة) في تشكيل أماكن أسطوريّة، مستخدمين قواهما الخرافية في ذلك. فكلاهما يقرّر أن يلهو، ولو كان ذلك على حساب البشر، فيروق لهما أن يلهوا بالأميرة (دنيا زاد) شقيقة (شهرزاد)، و(نور الدين) بائع العطور، لما رأياه من ملاحة وفتنة وشباب واستقامة فيهما. فتفتّقت نفساهما الشريرتان عن "فكرة جديرة بإبليس نفسه"(٤)، إذ قاما بصنع مكان خيالي في (دنيا الأحلام)، التي استطاعا أن يقتحماها بقوة عجيبة مجهولة، وهناك جمعا (دنيا زاد) و(نور الدين)، وزوجوهما في "حفل سلطاني سيكون أحد أعاجيب الترف والأبّهة"(٥)، ثم مع الصباح فرّقوا بينهما، وردّوهما كل إلى عالمه، (دنيا زاد) إلى جناحها في قصر أختها (شهرزاد)، و(نور الدين) إلى حجرة نومه المتواضعة في مسكنه القائم فوق دكانه بحي العطور. لكنّ الشابين بقيا يحملان أثر هذه الليلة العجيبة، ويتحرّقان عشقاً، ويشتكيان ضنى الفُراق إلى أن تمّ لهما اللقاء في دنيا الحقيقة لا الأحلام على يدي السلطان (شهريار)، الذي عرف بقصتهما اتفاقاً، فقرّر مساعدتهما، والجمع بينهما.

والمكان الأسطوري في الرواية ينفتح على أماكن أسطوريّة كثيرة، ففي حيّزه المكاني، الذي يتجاوز السلطنة يقع جبل (قاف) حيث يقيم (سنجام) و(قمقام)(٦)، كذلك يغشاه طائر الرّخ الأسطوري من وقت إلى آخر "الرّخ يطير من عالم مجهول إلى عالم مجهول، ويثب من قمة الواق إلى قمة قاف"(٧). وجبل (قاف) كما هو معلوم جبل أسطوري لا وجود له، وإن رُوي عن بعض السّلف أنهم قالوا: "قاف جبل محيط بجميع الأرض، يُقال له جبل قاف، وكأنّ هذا والله أعلم من خرافات بني إسرائيل"(٨). ونقل في الأثر أنّه جبل أسطوري والسماء مركوزة عليه، إذ ينقل ابن كثير عن ابن عباس -رضي الله عنهما- قوله "خلق الله تبارك وتعالى من وراء هذه الأرض بحراً محيطاً بها ثم خلق من وراء هذا البحر جبلاً، يُقال له قاف، سماء الدنيا مرفوعة عليه"(٩).

كذلك للجنّ أماكنها الأسطوريّة، فهناك وادي الجنّ، حيث الويلات والانتقام والبطش بالإنسان إذا وصل إليه، لذلك يتمنّى (معروف) الإسكافي، الذي يطلّق زوجته، بعد أن أرهقته عصياناً وضرباً في الماضي، أن يكون مآلها في ذلك الوادي، ويهدّدها بتسليط أحد العفاريت المسخّرين له بقوة خاتم سليمان عليها، لينقلها إلى وادي الجنّ "إن لم تذهبي في الحال حملك العفريت إلى وادي الجنّ"(١٠).

وقد تتدخّل الملائكة في تكوين أماكن أسطوريّة، يعجز البشر عن إيجاد مثلها، فنائب ملاك الموت (سحلول)، يتدخّل بإيعاز من جهة مجهولة للمساعدة في إخراج (جمصة البلطي) من مستشفى المجانين، ولما تعذّر ذلك بسبب حصانة الأبواب، فإنه قام على الفور بشقّ "نفق لا يستطيع البشر شقّه في أقل من عام"(١١)، وبذلك سهّل أمر هروب (جمصة) من سجنه.

واتجه (جمصة) من سجنه/مستشفى المجانين إلى مقامه المنعزل على شاطئ النهر، وَفقاً لأوامر (سحلول). وذلك المكان هو ملتقى مكانين أسطوريين، وهما: سلطنة الليالي، والمملكة المائية، حيث يقيم العابد (عبد الله البحري) في "مملكة الماء اللانهائية"(١٢)، وفي مملكته، التي تقبع تحت الماء، يعيش البشر بكلّ سهولة، ويُجعل

الحياء شرطاً ضمن شروط عشرة يجب أن تتوافر في حكّامها(١٣)، وهذا العالم المائي، الذي له قيمه الرفيعة، يبدو لنا عالماً من عوالم اليوتوبيا.

وعالم اليوتوبيا، أو المدينة المثال يظهر في الرواية، (فإبراهيم السّقاء)، الذي يجد كنزاً بالصدفة، تتغيّر أحواله، من رجل يعمل منذ صباه في نقل الماء، برزق محدود وقلب قنوع، لا يأكل اللحم إلا في عيد الأضحى، ليغدو ملك عالم يوتوبي يملكه، ويدخل فيه بسهولة مع الفقراء.

فقد أنشأ مملكة وهمية، واختار لها جزيرة وهمية، وتوّج نفسه سلطاناً عليها، واختار من الحفاة الجياع وزراء وقادة ورجالاً لمملكته. وكانوا يلتقون جميعاً في الليل في تلك الجزيرة، فينقلبون من صعاليك متشردين إلى رجال مملكة عظام، يأكلون ما يشتهون من الطعام، ويشربون من لذيذ الشراب، ويتبادلون الأحاديث في شؤون المملكة، كلّ وَفق موقعه ودرجته. وقد اكتشف السلطان (شهريار) وجود هذه المملكة العجيبة اتفاقاً، وهو في إحدى رحلاته الليلية التفقدية، وعرف حقيقة وجودها، وأخذ منها العبرة، إذ تابع مسرحية محاكمة جرتْ سابقاً في مملكته، فعرف الحقيقة، وعاقب المجرمين الحقيقيين "فضُربت أعناق المعين بن ساوى ودرويش عمران وحبظلم بظاظة، وعزل الفضل بن خاقان وهيكل الزغفراني، وصُودرت أملاكهما"(١٤).

فاختراع هذه المملكة الفاضلة، حيث السعادة والهناء والعدل، يذكّرنا بتلك اليوتوبيات، التي ظهرت تباعاً في المخيّلة الإنسانية. فأفلاطون كان أوّل من استدعى اليوتوبيات من العالم الآخر إلى دُنيانا في جمهوريّته، وتأثر به الفارابي (في آراء المدينة الفاضلة)، كذلك ظهرت اليوتوبيات في ألف ليلة وليلة في عالم (عبد الله البحري)، الموجود في الماء، وكذلك في بعض العوالم التي زارها (السندباد) في رحلاته. كذلك يتحدّث المسعودي في (مروج الذهب)، والإدريسي في (نزهة المشتاق) عن جزر النحاس في بحر الظلومات، وعن الأرض التي يثمر شجرها نساءً.

"فاليوتوبيا تتأسّس على واقع بعيد متخيّل"(١٥) والبحث عن السعادة المطلقة والحياة المثالية هو الهدف الدائم من ظهور اليوتوبيا عبر تاريخ الأدب الإنساني، مضافاً إلى ذلك "اعتراف مؤلفيها بقلقهم على مصير كوكبنا الأرض"(١٦). فاليوتوبيات في أكثر الأحيان هي خطط ومشروعات لمجتمعات تعمل بشكل آلي، ومؤسسات تصوّرها اقتصاديون وسياسيون وأخلاقيون(١٧) "لكنّها كانت الأحلام الحيّة للشعراء"(١٨).

فاليوتوبيا هي حلم الإنسان بالمكان المثالي. ولعله هو حلمه منذ أن خرج آدم من الجنة "وعلى النقيض نشأت اليوتوبيا الضدّ في شكل الجحيم مصيراً للشرير الذي انحرف عن تعاليم الجماعة في أثناء الحياة الأرضية"(١٩).

وتتكرّر اليوتوبيا مرةً ثالثة في رواية (ليالي ألف ليلة). فالملك (شهريار) يجد نفسه بعد أن ضرب صخرة بقبضته ضربات عدة أمام عالم أسطوريّ مفتوح تحت الأرض. فيستسلم للفضول، ويهبط درجات عدّة، ثم يشرع يسير في نفق طويل، يصل به إلى بركة صافية، تقوم فيما وراءها مرآة مصقولة، فيسمع صوتاً يقول له "افعل ما بدا لك"(٢٠) فيستحم فيها، ولمّا يخرج من الماء، يجد شبابه قد تجدّد، فعاد شابّاً أمرد. فيهنأ بذلك، ثم يجد فتاة غاية في الحسن، فتخبره بأنّه سيكون العريس الموعود لملكتهم الأرضية، وتشير بيدها، فتُفتح بوّابة عظيمة، فيجد شهريار نفسه في مدينة ليست من صنع بشر، كأنّها الفردوس جمالاً وبهاءً ونظافة ورائحة ومناخاً، تترامى بها في الجهات والعمائر والحدائق، والشوارع والميادين المكلّلة بشتى الأزهار، وتنتشر فوق أديمها الزعفراني البرك والجداول، سكّانها نساء، لا رجل بينهن، ونساؤها شباب، وشبابها جمال ملائكي"(٢١).

فيتزوج (شهريار) من ملكتهم ساحرة الجمال، ويسعد بها، وتسعد به، ويقضي معها زمناً يقدّره بأربعين يوماً، ولكنّه يفاجأ عندما يعلم أنّه زمن مقداره مائة عام. فالزمن في تلك المملكة العجيبة، له ميقاته الخاص، ولا يعرف فيه البشر الكبر أو العجز. لكن الفضول يحرم (شهريار) من هذه المملكة المثالية، إذ يهمّ بفتح الباب المحرّم فتحه، فيُطرد شرّ طردة من المملكة، ويجد نفسه من جديد إلى جانب الصخرة المدخل إلى ذلك العالم، وقد "تقوّس ظهره، وطعن في السن"(٢٢). أمّا الزمن في رواية (ليالي ألف ليلة) فيكتسب أسطوريّته من عدم تحديده، ومن إيغاله في القدم، ومن تعالقه مع زمن أسطوري آخر مفترض، وهو زمن حكايات ألف ليلة. وهو زمن منكفئ على نفسه، مغلق، لا يحيل إلى زمن بعينه، وإن كان يحاول أن يربط بعض أزمانه بأحداث تاريخية مهمة، أو شخصيات تاريخية حقيقية، إلا أنّه يبقى زمناً خاصّاً، مقطوعاً عن تسلسل الزمن التاريخي الخاضع للقياس والترتيب، إنّما هو زمن له سرعته الخاصة، ومحدّداته الذاتية.

وقد واءم نجيب محفوظ بين زمان الحكايا وزمان رواية (ليالي ألف ليلة)، فكان الزمن عنده مغفل الإحالة إلى تاريخ محدّد، إلا تاريخ الرواية نفسها، وبذلك غدا الزمان يتلخص عنده في الجملة الشهيرة "كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان"(٢٣).

وهذا الزمن الأسطوري قد يتخلّى عن ناموسه الخاص، وقوته الداخلية، ويستسلم لقوى خارجية أخرى، تتحكّم بسرعته. فالعفريت (قمقام) يسطو على الزمن، ويتحكم به، ويجريه وَفق حاجته. فعندما ألفى (صنعان الجمالي) يكاد يُفتضح أمره بعد أن تصدّى لطفلة صغيرة، وأغتصبها بوحشية، وقتلها، أراد أن ينقذه، فنقله بومضة بصر اخترقت عنصر الزمن من المكان، الذي هو فيه إلى باب داره. "شعر بأنّه يتحرّك في فراغ في عالم شديد الصمت حتى سمع الصوت مرّة أخرى: لن يعثر لك أحد على أثر، افتح عينيك تر أنّك واقف أمام باب دارك، ادخل آمناً، إنّي منتظر"(٢٤).

كذلك الزمن الأسطوري في الرواية يتّسع، ويتمدّد ليستوي على مقدار كبير من السنين.

فالعفريت (سنجام) موجود في القمقم، الذي سجنه فيه النبي سليمان منذ ألف عام(٢٥)، كذلك العفريتان (سنجام) و(قمقام)، وهما صديقان حميمان لم يلتقيا منذ ألف عام(٢٦)، وهما يريان أنّ فترة زمنية مقدارها ألف عام ليست بالفترة الطويلة قياساً لعمرهما الخرافي "ما أقصرها -ألف سنة- بالقياس إلى العمر، وما أطولها إذا انقضت في قمقم"(٢٧).

وهذه النسبية والتفاوت في الشعور بالزمن والإحساس به، تحطّم الزمن الطبيعي في الرواية، وتعلي من ظهور الزمن الأسطوري، المتفاوت، غير القابل للقياس المحدّد أو الثابت. فالزمن في سلطنة شهريار في الرواية غيره تماماً في المملكة السفلية، التي دخل إليها. فقد قدّر تماماً أنّه احتاج ساعة للهبوط من الأرض إلى باطنها عبر ممر إلى المملكة السفلية، لكنّ الحقيقة كانت غير ذلك. "فسألته صبية ملائكية -أي شهريار- على بوابة المدينة: متى تركتَ بلدتك؟

- منذ ساعة على الأكثر.

فما تمالكتْ أن ضحكت قائلة: ما أضعفك في الحساب؟!"(٢٨)

كذلك قدّر (شهريار) زمن بقائه مع زوجته ملكة ذلك العالم السفلي بأيام معدودة، مع أنّه كان قد قضى معها مائة عام. "وسأل زوجته مرةً، وهو يداعبها:

- متى يكون لنا ولد؟

فتساءلت في ذهول:

- أتفكّر في ذلك، ولم يمضِ على زواجنا إلا مائة عام؟
- مائة عام فقط؟
- بلا زيادة يا حبيبتي.

فتمتم:

- حسبتها أياماً معدودة..
- قالت بأسف:
- لم ينمح الماضي من رأسك بعد"(٢٩)

ولعلّ أسطوريّة الزمن في ذلك المكان، وعدم خضوع الزمن لناموس الطبيعة، واختلاف سرعته تماماً عن سرعته في عالم السلطنة، جعل شهريار يرتدّ شابّاً بمجرد أن انغمس في بركة ذلك العالم، فعادت به عقارب الساعة إلى الوراء "فرأى نفسه جديداً في إهاب فتى أمرد، قويّ الجسم متناسقه، بوجه ينضح فتوّة وشباباً، وشعر أسود مفروق، وقد طرّ بالكاد شاربه"(٣٠)، كما جعله يرتدّ عجوزاً مسناً، مقوّس الظهر بمجرد طرده من تلك المملكة، وعودته إلى سلطنته.

وقد ينهض السحر وقوى العفاريت بدور مؤثر في تكوين دورة الزمن الطبيعية، والتدخل في عجلة جريانها، بحيث تجمّد عند لحظة محددة إلى حين انتهاء الغاية من ذلك، ليسترد من جديد مسيرته الطبيعية. فالعفريتان (سخربوط) و(زرمباحة)، يتدخلان في الزمن، وينزلقان إلى زمن الحلم، فيعبثان به أنّى أرادا، فيجمعان الأميرة (دنيا زاد) أخت (شهرزاد)، و(نور الدين) بائع العطور في حلم عجيب، مقداره ليلة، فيقيمان لهما زفافاً سلطانياً عظيماً، يحضره مدعوّون ومدعوّات، ومطربون ومطربات. ثم تكون خلوة العروسين، "وانتظرت في المخدع آخر الليل في ثوب محلّى بالذهب والمرجان والزمرد، ودّعتها أمّها وأختها شهرزاد، فانتظرت وحيدة في المخدع، وشرد ذهنها، لا يشغلها إلا ترقّبها القلق وقلبها الخفّاق، انفتح

الباب، دخل نور الدين في أبهى حلّة دمشقية وعمامة عراقيّة ومركوب مغربي، تقدّم منها كالبدر في تمامه، وجلا القناع عن وجهها، ركع على ركبتيه، ضمّ ساقيها إلى صدره، تنهّد قائلا: ليلة العمر يا حبيبتي، ومضى ينزع ملابسها قطعة قطعة في صمت المخدع المليء بالألحان الباطنة"(٣١).

وبانتهاء الحلم انتهى الزمن المثبّت أو المقتطع من صيرورة الزمن، الذي يحتوي الرواية، إلا أنّ (دنيا زاد) و(نور الدين) بقيا يشعران بحميمية تلك الليلة الحلم، التي تركت في قلبيهما عشقاً، ولوعة لا تنطفئ، كما تركت على غير عادة الأحلام نتيجة حقيقية، إذ حملت (دنيا زاد) في الواقع من (نور الدين) بعد تلك الليلة الحلم، وخشيت أمّها أن يفتضح أمرها، فأقدمت على "إجهاض ابنتها مستغفرة ربّها"(٣٢).

وقد لجأ نجيب محفوظ في روايته إلى تقنية التلخيص؛ لاختصار الزمن، الذي يفترض أن يستغرق صفحات كثيرة، إن استوفى جزئياته، لا سيما أنّ لا فائدة من ذلك على مستوى تنمية الحدث، فيختصر بجمل قليلة أحداثاً وأزماناً كثيرة. "سبحت روح صنعان الجمالي في سماء مقهى الأمراء فغشى روّادها الكدر، شهدوا محاكمته، سمعوا اعترافه الكامل، رأوا سيف شبيب رامة السيّاف وهو يطيح برأسه، كانت له منزلة طيبة بين التجّار والأعيان، وكان من القلة النادرة التي يحبّها الفقراء، وأمام أولئك وهؤلاء ضربت عنقه، وشرّدت أسرته، ذاعت قصته على كلّ لسان، هزّت أفئدة الحي والمدينة، استعادها السلطان شهريار مرات ومرات"(٣٣)

كمّا تتجلّى أوّل ملامح الشخصية الأسطوريّة في رواية (ليالي ألف ليلة) في تلك القدرة على إقامة علاقة سلمية أو صراعية مع الجنّ، وهي إن كانت علاقة مفروضة وإجبارية يفرضها الجنّ على الإنسان لسبب أو لآخر، إلا أنّها تخصّب الشخصية بهالات أسطوريّة خاصة تسمح بتداخل عالمي الإنس والجنّ في وحدتي المكان والزمان الحاضرتين في الرواية، المحدّدتين بالفعل، لا بمحدّدات زمانية ومكانية معروفة ومميّزة، تجعلنا قادرين على تحديدهما على خارطة زماننا ومكاننا المعهودين.

(فصنعان الجمالي) يُجبر على التعامل مع العفريت (قمقام)، الذي يسخّره بقوته لينفّذ طلبه الأساسي والحيوي، وهو قتل حاكم الحي (علي السلولي)، ومن ثمّ يتخلّى عنه، ليلاقي الإعدام على جريمته. وبذلك تنتهي تلك العلاقة النفعية الإجبارية على غير ما يُرتجى (لصنعان). كذلك يسقط (شهريار) ورجال دولته في أحبال العفريتة (زرمباحة)، التي تتمثّل في امرأة جميلة، تُسمّي نفسها (أنيس الوجود)، وتستغّل جمالها، لتسطو على أموالهم وعلى أموال بيت المال. في حين أنّ (فاضل صنعان الجمالي) يسقط، ويخسر حياته؛ لأنّه ما استطاع أن ينتصر على غواية طاقية الإخفاء، وأن يرفض الانصياع لشرط استخدامها الشرير. في حين أنّ (معروف الاسكافي) قد استطاع أن يهزم طموحه، ورفض أن يستجيب لرغبات العفريت (سخربوط)، وأن يقتل الشيخ (عبد الله البلخي)، وإن كان معنى ذلك أن يُفضح، وأن ينكشف سرّ خداعه.

أمّا (جمصة البلطي) فقد حقّق توازناً محموداً مع العفريت (سنجام)، فاستطاع بذلك أن يخلص لنفسه ولفكره، الذي صاغه بمساعدة (سنجام)، فحقّق بذلك التوازن، الذي أنقذه من الموت، والذي قاده كذلك إلى الأسطرة. فقد أدرك أنّ عليه أن يكون قوّة ضارية للصوص الحقيقيين، وهم الحاكم وأعوانه ممّن يسرقون مقدّرات الشعب، لا أن يكون حامياً لهم، فيكون بذلك "لصّاً قاتلا أحياناً للمجرمين ومعذّباً للشرفاء"(٣٤). وبذلك قتل حاكم الحي (خليل الهمذاني) لا تنفيذاً لرغبة العفريت (سنجام) كما فعل صديقه الهالك (صنعان الجمالي)، بل لأنّه آمن بأنّه يحقّق بقتله إرادة الله العادلة(٣٥)، إذ أيقن أنّ العفاريت تتدخّل في حياة البشر فقط عندما يُفقد العدل "على الوالي أن يقيم العدل من البداية، فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا"(٣٦).

وهذا الإدراك الدقيق لحقيقة المأزق، الذي يتورّط فيه الجميع كلّ وَفق مسؤوليته جعله يسمو على الضعف والعجز الإنساني، ويتّخذ خصائص خارقة، تتوافق مع المهمة الصعبة، التي شرع يضطلع بها، وهي الدفاع عن الحق، ومواجهة الظلم والظالمين، ودلف بهذه الصفات والخصائص الخارقة، التي تتجاوز القوى الإنسانية الطبيعية إلى عالم القوى الأسطورية الخارقة، التي تتجاوز نواميس الطبيعة، وتؤسّس لقدرات خاصة تؤهله للقيام بدوره الخطير. وقد ساعد العفريت (سنجام) في إعطائه تلك الصفات والقوى. (فجمصة البلطي) الذي يواجه حكم الإعدام بالسيف، ينجو منه بأعجوبة، وينفصم وجوده إلى وجودين، وجود شكلي جسدي في جسد يشبهه، ولكنّه ليس هو، بل صنعه العفريت (سنجام)(٣٧)، ووجود يتمثّل في جسد آخر ليس جسده، ولكنّه حقيقته، فقد سُكبتْ روحه في جسد آخر على هيئة "حبشي مفلفل الشعر خفيف اللحية ممشوق القامة"(٣٨)وأسمى نفسه في ما بعد "عبد الله الحمّال"(٣٩).

وهذه الحال الغريبة، التي داهمتْ (جمصة)، وجعلتْ جسده في مكان، وروحه في جسد آخر، قد أنقذته من الموت، وجعلته يشهد إعدام جسده المتمثّل في جسد (جمصة البلطي) بعد أن هوى سيف (شبيب رامة) على رأسه، فطارت مبتعدة عن جسده(٤٠). وبذلك استطاع (جمصة) أن يظفر بحياة أخرى، وبجسد جديد، وهذه التجربة الخارقة جعلته إنساناً أسطوريّاً قادراً على هزيمة الموت، والتنقّل في الأجساد الآدمية، التي يصنعها له العفريت (سنجام)، وما كانت قوة خارقة هدفها إنقاذه وحسب، بل كانت حافزاً ليتفكّر في رسالته، التي أنقذته من الموت، إذ كان يتساءل دون توقّف "هل بقيتُ في الحياة بمعجزة لأعمل حمّالا"(٤١).

وسرعان ما أعدم حيرته، وخلص إلى غاية قدراته الخارقة، فتغيّر سلوكه، وشرع يعيش طوراً جديداً من العبادة والتقوى، ويناجي رأسه المعلّقة على باب بيته قائلاً: "لتبق رمزاً على موت الشرير الذي عبث بروحي طويلاً"(٤٢)، وأدرك أنه قد تحصّل على هذه الخوارق كي يحقّ الحق، ويدافع عن المظلوم، كي لا يكون أسير حياة جديدة يبليها كسابقتها في الدفاع عن الظالمين والمستبدّين، ليكون واحداً منهم، بمعنىً أو بآخر.

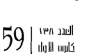
وإخلاص (جمصة) لقضيته جعله يكتسب المزيد من القوى الخارقة، فبعدما قتل رموز الفساد والظلم في الحي، وهم (بطيشة مرجان) كاتم السّر، و(إبراهيم العطّار)، و(عدنان شومة) كشف أمره، وكاد يُقبض عليه، عندها لجأ إلى اللسان الأخضر حيث قابل العفريت (سنجام) لأوّل مرة، وهناك تجدّدت قواه، وتوافر على مزيد من القوى الأسطوريّة، فقد ناجاه (عبد الله البحري)، العابد الذي يسكن مملكة الماء اللانهائية، ووهبه وجهاً جديداً، وهو "وجه قمحي صافي البشرة، ولحية مسترسلة سوداء، وشعر غزير مفروق ينسدل حتى المنكبين، ونظرة عينين تومض بلغة النجوم"(٤٣). وبذلك بدأ مرحلة جديدة في النضال، والتخفّي وراء الوجوه المصنوعة له، وانطلق يجابه الشر "كالسّهم في سماء الجهاد كما تصوّره، نادى قوّته القديمة، وأخضعها هذه المرّة لإرادته الصلبة القويّة"(٤٤).

وإن كانت الآلهة هي من تتدخّل في الأساطير لتقديم العون للبطل الأسطوري للقضاء عليه، فإنّ السماء تتدخّل كذلك في رواية (ليالي ألف ليلة) لتهب العون (لجمصة البلطي)، فعندما زُجّ به في مستشفى المجانين بناءً على رغبة السلطان، كلّف الملاك سحلول بأمر من السماء بإنقاذه، وبإطلاق سراحه من أسره في مستشفى المجانين، فسلّط الملاك (سحلول) إرادته على الأرض، فانشقّ نفق لا يستطيع البشر شقّه في أقل من عام، وقال (لجمصة): "جاءك الفرج، هاتِ يدك لانطلق بك إلى الحريّة"(٤٥).

والسحر كان من الطاقات الخارقة التي ملكها (جمصة)، وقد سخّرها كذلك للقيام بمهمته على أتمّ وجه، فعندما علم بأنّ (شهريار) والوزير (دندان) وكافة رجال الدولة قد انساقوا خلف شهواتهم، ووقعوا في أسر العفريتة (زرمباحة)، التي تشكّلت على شكل امرأة فاتنة، أسمتْ نفسها (أنيس الجليس)، هبّ من فوره إلى قصرها الأحمر، فوجدها قد احتالت عليهم جميعاً، وسجنتهم في أصونة عراة، وقد نوت أن تعرضهم للبيع في سوق المدينة(٤٦)، عندها قام بمجابهتها بكلمات سحرية، تمتم بها بهدوء، فخارتْ قواها الشريرة، واستسلمت له، وسرعان ما تناثرت نقاطاً، تلاشتْ دون أن تترك أثراً(٤٧).

(فجمصة البلطي) قد ملك قدرات أسطوريّة بما ملك من فكر تحرري تثويري، جعله يخلص في النهاية إلى مبتغاه، فيسعد ويُسعد معه سكان السلطنة بالعدل والرحمة والإخاء، ملخّصاً تجربته الفريدة في حكمة ختم بها الرواية، لتكون هي بمثابة جنينه بعد رحلة مخاض صعبة شهدتها الرواية "من غيرة الحق أن لم يجعل لأحد عليه طريقاً، ولم ييأس أحدٌ من الوصول إليه، وترك الخلق في مغاور التحيّر يركضون، وفي بحار الظنّ يغرقون، فمن ظنّ أنه واصل فاصله، ومن ظنّ أنّه فاصل تاه، فلا وصول ولا مهرب عنه، ولا بدّ منه"(٤٨).

ومن المعتاد أنّ تقابل الشخصية الأسطوريّة في سيرتها شخصيات أسطوريّة أخرى، قد تكون عضداً لها في تجربتها ومعاناتها،



(فجمصة البلطي) قد تهيّأ له أن يقابل (عبد الله البحري)، وهو شخصية أسطوريّة، تعيش في مملكة الماء اللانهائية، يمضي وقته عابداً لله، وقد قام بإرشاد (جمصة) إلى طريقة الحصول على وجه جديد، إذ أمره بأن ينزع ثيابه، وينزل في الماء، وبعد أن فعل ذلك حصل على وجه جديد، مخالف لوجهه السالف، يستطيع به أن يهرب من مطارديه من رجال حاكم الحي، ويكمل رحلة نضاله، وكذلك كان(٤٩).

ومحفوظ يصوغ شخصية أسطوريّة طريفة تتدثّر بدثار الأولياء والمتعبّدين والزهاد، ولكنّها في الحقيقة تومئ بصراحة إلى دور العلم في الثورة، فيصوغ لنا شخصية أسطوريّة، يسميها سيدي (الورّاق)، وما اسم الورّاق إلا إحالة إلى مهنة الوراقة، أيّ نسخ الكتب، ولا شك هي مهنة تتعلق بالعلم، فسيدي الورّاق كان عالماً بشكل او بآخر، وهو في الرواية من أهل علم المتصوّفة، وقد كان طالباً لعالم في ذلك العلم، حتى أنّ سيدنا (الخضر) طُلب من معلّمه أن يطلع على وريقات كتبها في ذلك التصوّف، فأرسل العالم تلميذه (الورّاق) إلى النهر، فرمى وريقات فيه "فانشق الماء، وظهر صندوق، وفتح غطاؤه، حتى سقطت الوريقات فيه فقفل والتفت المياه". (٥٠) وقد كان ذلك لأنّ الله أمر المياه أن تأتي بالوريقات. وكان أهل الحارة في الليالي يحتفلون بمولد الولي الورّاق، ويحملون الأعلام في مولد ذلك الورّاق، ويدقون الدفوف والمزامير، ويولمون للفقراء والمساكين. وكانوا يعتقدون أنّ الورّاق لو بُعث "لامتشق السيف"(٥١) وقاتل. إذن فما هو مولى صالح يحطّ الهمم، ويدعو إلى الاستكانة، بل يدعو إلى الثورة والرفض والتمرّد.

ويبدو أنّ نجيب محفوظ قد بنى شخصيته الأسطوريّة ذات الكرامات، شخصية الوالي الورّاق، في ضوء تصوّف نجيب نفسه الذي قد يراه "في المزيد من المعرفة"(٥٢) دون أن يقطع علاقة الشخصية بالكرامة التي هي في "معظمها تعود إلى الأسطورة"(٥٣). كما أنّها تشكّل المرادف الذي يصنعه الصوفي لنفسه إزاء ما يميّز الله به الأنبياء(٥٤)، فالكرامة معجزة، ولكن معجزة خاصة بصوفي يقول إنّه يكرّرها فعلاً وفق رغبته(٥٥). وبوجه عام فالكرامة أدنى درجة من معجزة النبي، ولكنّها تنتمي مثلها إلى الفكر الأسطوري، وتعدّ لذلك موضوع اعتقاد عند من يؤمنون بها(٥٦).

والتجربة الأسطوريّة تغشى كذلك رموز السلطة والتسلّط، ليتعادل بذلك الطرفان: الاستبداد والتمرّد، فإن كان (جمصة البلطي) يملك قوىً خارقة، وهو ممثّل لثورة الشعب، فإنّ (شهريار) رمز السلطة يمتلك تجربة أسطوريّة، تجعله شخصية أسطوريّة خارقة، فهو يستطيع بقبضة يديه أن يحرّك صخرة غريبة، تكشف عن مدخل إلى عالم أسطوري، فيدخل إلى ذلك العالم، ويغتسل في بركته الصافية، فيرتد إليه الشباب، ويتزوّج من ملكة عالمه، الغاية في الفتنة والجمال، ويعيش معها زمناً أسطورياً يقدّره هو في أيّام، إلا أنّه يُقدّر في ذلك العالم بمائة عام، ولكنّه يُطرد من ذلك العالم الأسطوري؛ لأنّه لم يلتزم بشرط الوجود الوحيد فيه، وهو عدم فتح الباب المحرّم فتحه، فيجد نفسه من جديد خارج العالم، يقف عند صخرته المدخل إليه، وقد هرم من جديد، فشرع يبكي ندماً، حيث لا يفيد الندم، وعلّل بكاءه بقوله "جميع الكائنات تبكي من ألم الفراق"(٥٧). وبذلك مثّل قطيعة ساخرة مع عالمه، فقد نسي أنّه سلطان عليه أن يقوم بدوره المقدّس، ويسوس الناس بالعدل والرحمة، وطفق يبحث عن تجارب تسليه، فانغمس بتجربة ذلك العالم الأسطوري، الذي تبدّد سريعاً كما ظهر، حتى ليشعر المرء بأنّه كان وهماً، وشرع يضيع الباقي من عمره في البكاء عليه، بدل أن يعود إلى عالمه، حيث هو سلطان، ويقوم بواجبه، فكان بذلك مثال السلطان الذي لم يقم بواجبه على خير وجه، فاستحق السقوط والفشل، ومن ثم البكاء بلا انقطاع.

وتتضافر اللغة الأسطوريّة في البناء السّردي حيث يتقلّص الحيّز الذي يشغله الوصف في السّرد في رواية ألف ليلة وليلة لصالح المونولوج الداخلي، والحوار. فنحن نجد القليل من الوصف في الرواية مقارنة بالوصف الذي تزخر به حكايا الليالي، وهو في الغالب وصف سريع، لا يتوقف كثيراً عند التفاصيل، قد يتمّ أحياناً في سطرين مثل وصف غرفة (شهرزاد) "حجرة الورد ذات السجادة والستائر المورّدة، ذات الدواوين المشربة بالحمرة"(٥٨). ووصف زواج (دنيا زاد) من (علاء الدين) المتخيّل في الأحلام "إنّه حفل زفاف سلطاني سيكون أحد أعاجيب الترف والأبهة، القصر يموج بأضواء الشموع والقناديل، يتلألأ بجواهر المدعوين والمدعوات، ويهزج بأغاني المطربين والمطربات، حتى السلطان (شهريار) باركها، وأهداها جوهرة الدخلة"(٥٩)، أو وصف قصر (أنيس الجليس) "بهو مزيّن الجدران بالأرابيسك، مفروش بالأبسطة الفارسية، والدواوين الأنطاكية، محلّى بتحف الهند والصين والأندلس، أبّهة لا تُرى إلاّ في دور الأمراء"(٦٠). ويستطيل هذا الوصف قليلاً، كالذي نجده في وصف المدينة الخياليّة التي انزلق (شهريار) إليها(٦١).

أمّا المونولوج والحوار فيغذيان السّرد، ويوجهان الأحداث، ويكشفان عن الأحاسيس الداخلية، وآراء الشخصيات. فحديث (جمصة البلطي) مع نفسه ينقل مراحل معاناته، مثل قوله: "مَنْ يتعفّف جاع في هذه المدينة"(٦٢). ومثل حديثه مع نفسه: "ماذا يجري علينا لو تولّى أمورنا حاكم عادل"(٦٣)، أو ينقل الفرح بالإغواء الذي تسقط الشخصية ضحيته، كما حدث مع (عجر الحلاّق) نفسه بعد أن ضربت له حسناء موعداً عند مدرسة السلطان "جاء دورك في الحظ يا عجر"(٦٤) وقد يستطيل الحوار مع النفس حتى يعيق السّرد، كحوار (جمصة البلطي) مع نفسه، وهو يتفكّر حزيناً بالمصير الذي آل إليه صديقه (صنعان الجمالي) وأسرته في طريقه إلى رحلة صيد نهريّة(٦٥).

أمّا الحوار الخارجي مع الآخر، فقد لعب دوراً مهماً ابتداء في التمهيد للأحداث، كما أنّه احتل دوراً حاسماً في دفع الأحداث، وتغيير مسارها(٦٦)، (فجمصة البلطي) يحسم موقفه بعد الحوار مع الشيخ، وينفذ أمر (سنجام) بقتل الهمذاني، ثم يُعتقل، فيحاوره العفريت، ويخبره بأنّه سينقذه، ثم ينقذه بحق، ليظهر في صور أخرى. والحقيقة أنّ هذه العلاقة الوثيقة للسّرد بالحوار تخضع الثاني لإكراهات تضاف إلى تلك الناجمة عن كونه محادثة بين طرفين أو أكثر(٦٧).

وعلى الرغم من أنّ الحوار قد أدّى وظائف مهمة، إلاّ أنّه بدا أحياناً "مجرد أداة لا تؤمّن تواصل السّرد بقدر ما تؤكد تقطّعه، فمثّل عبئاً على النص قد يرهق المروى له والقارئ في آن"(٦٨).

وتحتلّ الأغاني والأشعار المغنّاة حيّزاً كبيراً في رواية (ليالي ألف ليلة)، وهي بذلك تضفي تعالقاً شكليّاً واضحاً للرواية مع حكايا الليالي، التي تزخر بالأغاني والأشعار، وغالباً ما تؤدّي الأشعار المغنّاة جارية أو فتاة حسناء جرياً على عادة الليالي، فتغنّي (حسنية) في عرس أخيها (فاضل):

"يترجم طرفي عن لساني لتعلموا
ويبدي لكم ما كان صدري يكتم
ولما التقينا والدموع سواجم
خرستُ وطرفي بالهموم تكلّم"(٦٩)
ثم تردف بأبيات أخرى قائلة:
"لو علمنا مجيئكم لفرشنا
مهجة القلب أو سواد العيون
وفرشنا خدودنا والتقينا
ليكون المسيرُ فوق الجفون"(٧٠)

وتصدح الكثير من الحكايات بالأغاني العذبة المغنّاة"(٧١).

كذلك يجد الشعر الصوفي مكانة في الرواية، إذ تغنّي (زبيدة) ابنة الشيخ (عبد الله البلخي) أشعاراً صوفيّة، تهيم عشقاً بالذات الإلهية على أوتار عود، إذ تقول:

"ليلي بوجهك مشرق
وظلامه في الناس ساري
والناس في سدف الظلام
ونحن في ضوء النهار"(٧٢)

وهذه الرموز الصوفية تُغني الرواية بالدلالات، وتطغى كثيراً على أقوال الشخصيات، مثل: المقام، الحبّ، الغناء، العشق الإلهي، الأمل، الحيرة، مثل قول علاء الدين: "مقام الأمل، مقام الحيرة"(٧٣). ومثل قول (فاضل): "المنطق من الإيمان دائماً وأبداً، الطريق واحد في الأوّل ثم ينقسم إلى اتجاهين، أحدهما يؤدّي إلى الحبّ والفناء"(٧٤). ومثل حيرة (علاء الدين) الذي كان يأمل أن يخرج منها إلى سيف الجهاد أو الحبّ الإلهي بدل أن يُعدم بالسيف ظلماً، على ذنب لم يقترفه(٧٥).

وهذا الفكر الصوفي يجعل كلام الشيخ (عبد الله البلخي) غارقاً في الترميز والغموض، غير مؤدّ إلى معنىً واضح ومحدّد، ما لم يمتلك المرء المفتاح إلى فهم ما يُقال، وتفكيك رموزه وإسقاطها على الموقف(٧٦). (فجمصة البلطي)، الذي يزور الشيخ (عبد الله البلخي) ليرشده في حيرته، لا يجد عنده حلاً واضحاً، لكنّه يفلح في أن يستخلصه من كلماته، ويجد الطريق، التي تصل به إلى نفسه والى خالقه، وتحرّره من استعباده واستلابه. إذ قال (جمصة) للشيخ: "الحقيقة أنّ لدي حكاية أودّ أن تسمعها. فقال بزهو:

– لا رغبة لي في ذلك.
– يجب أن اتخذ قراراً، وهيهات أن يُدرك مغزاه دون سرد الحكاية.
– القرار كاف لإدراك مغزى الحكاية.

فقال بقلق:

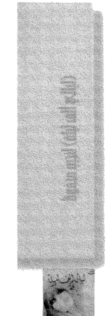
– الأمر يحتاج إلى مشاورة.

- كلاً، إنّه قرارك وحدك.
فقال بتوسّل:
- اسمع حكايتي العجيبة.
فقال بهدوئه:
- كلاً، يهمّني أمر واحد.
فسأله بلهفة:
- ما هو يا مولاي؟
- أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده.
فقال بحيرة:
- لذلك أحتاج إلى الرأي.
- الحكاية حكايتك وحدك، والقرار قرارك وحدك"(٧٧).

ويطعّم الحوار والسّرد بالحكمة، التي تفصح مباشرة عن هدف السّرد، الذي تناوله نجيب محفوظ من (شهرزاد) السّارد الأوّل لليالي، ووجّهه الوجهة التي أراد، وإن كانت (شهرزاد) تراوح بين المباشرة في إعلان المغزى، وذكر الحكمة، وبين استتارها، فقد مال محفوظ في كثير من المواقع إلى المجاهرة بالحكمة، إن لم يكن التصريح بها في لبوس نقل الأقوال، والأفعال، ووصف التجارب. فينقل الكثير من الحكم على لسان الولي (الورّاق) مثل: "فساد العلماء من الغفلة، وفساد الأمر من الظلم، وفساد الفقراء من النفاق"(٧٨)، أو كالتي يجريها على لسان الطبيب عبد القادر المهيني، ومنها: "إن أردت أن تكون في راحة فكل ما أحببت والبس ما وجدت وأرض بما قضى الله عليك"(٧٩). بل إنّ نجيب محفوظ يختم روايته بحكمة يجريها على لسان (جمصة البلطي)، إذ يقول ناصحاً (شهريار) الحزين "من غيرة الحق أن لم يجعل لأحد إليه طريقاً، ولم يؤيس أحداً من الوصول إليه، وترك الخلق في مفاوز التحيّر يركضون، وفي بحار الظنّ يغرقون، فمن ظنّ أنّه واصل فاصله، ومن ظنّ أنّه فاصل تاه، فلا وصول ولا مهرب عنه، ولا بدّ منه"(٨٠).

وقد تأتّت لمحفوظ طريقة طريفة في ربط الحكمة بالقصة، إذ لجأ إلى مجموعة رحلات (السندباد) السبع كما وردت في حكايا ألف ليلة وليلة، ثم صاغها، وسردها سرداً سريعاً، مجرياً فيها تغيّرات بسيطة، تتناسب مع المغزى الذي يريد، ومع حركة السّرد السريعة التي تعمد إلى التلخيص، فيذكر الحكمة المستخلصة، ثم يذكر القصة، وذلك على لسان (السندباد) نفسه، الذي قام بالرحلات السبع، واستخلص تلك العبر والحكم، فقد تعلّم (السندباد) "أنّ الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنّه حقيقة، وأنّه لا نجاة لنا إلاّ إذا أقمنا فوق أرض صلبة"(٨١)، وذلك عندما يسرد قصته مع الحوت، التي ترد في الرحلة الأولى من حكايا الليالي الأصلية(٨٢). وتعلّم "أنّ النّوم لا يجوز إذا وجبت اليقظة، وأنّه لا يأس مع الحياة"(٨٣)، وذلك عندما يسرد قصته مع طائر الرّخ، التي وردت في الرحلة الثانية من حكايا الليالي(٨٤). وتعلّم "أنّ الحريّة حياة الروح، وأنّ الجنّة نفسها لا تُغني عن الإنسان إذا خسر حريته"(٨٥)، وذلك عندما يسرد قصته مع العجوز الشرير، الذي استعبده، وهي قصة ترد في الرحلة الخامسة من حكايا الليالي الأصلية(٨٦). وتعلّم كذلك أنّ "الطعام غذاء عند الاعتدال، ومهلكة عند النهم، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه"(٨٧)، وذلك عندما يقصّ حكاية محاولة دفنه مع زوجته الميتة، وهي قصة ترد في الرحلة الرابعة من (حكايا ألف ليلة)(٨٨).

• كاتبة وأكاديمية من الأردن



(١) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ط١، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ١٩٧.
(٢) رشيد العناني: نجيب محفوظ، قراءة ما بين السطور، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٥، ٨٢.
(٣) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٢، ٧٦.
(٤) نفسه: ٩٣.
(٥) نفسه: ٩٤.
(٦) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٤١.
(٧) نفسه: ٢٦٢.
(٨) ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي (ت٧٧٤هـ): تفسير القرآن الكريم، ج٤، ط٢، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٧، ٢٣٦.
(٩) نفسه: ٢٣٧.
(١٠) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٣٤.
(١١) نفسه: ١١١.
(١٢) نفسه: ٨٧.
(١٣) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ١٧٤.
(١٤) نفسه: ٢١٣.
(١٥) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ١٩٩٧، ٦٥.
(١٦) ماريا لويزا برنيري تقول في كتابها المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة عطيات أبو السعود، ط١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٧، ٩: "كان توماس مور أوّل من صاغ كلمة يوتوبيا أو أوتوبيا في نطقها اليوناني، وقد اشتقّها من الكلمتين اليونانيتين ou بمعنى لا، و Topes بمعنى مكان وتعني الكلمة في مجموعها ليس في مكان".
(١٧) يوسف الشاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، عالم الفكر، مج٢٩، ع١، الكويت، ٢٠٠٠، ٢٠٩.
(١٨) ماريا لويزا برنيري: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ٤٥٥.
(١٩) يوسف الشاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، ١٨٦.
(٢٠) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٦٤.
(٢١) نفسه: ٢٦٦.
(٢٢) نفسه: ٢٦٩.
(٢٣) سعيد شوقي سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ١٩٧.
(٢٤) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٣.
(٢٥) نفسه: ٣٩.
(٢٦) نفسه: ٤٠.
(٢٧) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٤٠.
(٢٨) نفسه: ٢٦٥.
(٢٩) نفسه: ٢٦٧.
(٣٠) نفسه: ٢٦٤-٢٦٥.
(٣١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٩٤.
(٣٢) نفسه: ١٠١.
(٣٣) نفسه: ٣٥.
(٣٤) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٥١.
(٣٥) نفسه: ٥٧.
(٣٦) نفسه: ٧٦.
(٣٧) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٦٠.
(٣٨) نفسه: ٦١.
(٣٩) نفسه: ٦٢.
(٤٠) نفسه: ٥٩.
(٤١) نفسه: ٦٤.
(٤٢) نفسه: ٦٣.
(٤٣) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٨٨.
(٤٤) نفسه: ٧٢.
(٤٥) نفسه: ١١١.
(٤٦) نفسه: ١٧١.
(٤٧) نفسه: ١٧٣.
(٤٨) نفسه: ٢٧١.
(٤٩) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٨٧-٨٨.
(٥٠) نفسه: ١٩٢.
(٥١) نفسه: ١٩٠.
(٥٢) مصطفى عبد الغني: نجيب محفوظ الثورة والتصوّف، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ١٢٩.
(٥٣) علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، القطاع اللاواعي في الذات العربية، ط١، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٧٧، ٢٥.
(٥٤) نفسه: ٣٦.
(٥٦) نفسه: ٢٣.
(٥٧) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ١٠٥.
(٥٨) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٧٠.
(٥٨) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٥.
(٥٩) نفسه: ٩٤.
(٦٠) نفسه: ١٦٠.
(٦١) نفسه: ٢٦٦.
(٦٢) نفسه: ٣٧.
(٦٣) نفسه: ٣٧.
(٦٤) نفسه: ١٢٧.
(٦٥) نفسه: ٣٨.
(٦٦) محمد نجيب العمامي: أسلوبية الحوار في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، كتابات معاصرة، مج١٠، ع٣٩، لبنان، ١٩٩٩، ٦٢.
(٦٧) محمد نجيب العمامي: أسلوبية الحوار في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، كتابات معاصرة، مج١٠، ع٣٩، لبنان، ١٩٩٩، ٦٢.
(٦٨) نفسه: ٥٨.
(٦٩) نفسه: ٧٤.
(٧٠) نفسه: ٧٥.
(٧١) نفسه: ١٨٤، ٢٠٨، ٢٦٢.
(٧٢) محمد نجيب العمامي: أسلوبية الحوار في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، كتابات معاصرة، مج١٠، ع٣٩، لبنان، ١٩٩٩، ٢٠١.
(٧٣) نفسه: ١٩٧.
(٧٤) نفسه: ١٩٨.
(٧٥) نفسه: ٢٠٤.
(٧٦) انظر: نفسه: ٦٨، ٦٩، ١١٤.
(٧٧) محمد نجيب العمامي: أسلوبية الحوار في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، كتابات معاصرة، مج١٠، ع٣٩، لبنان، ١٩٩٩، ٥٤.
(٧٨) نفسه: ١٩٢-١٩٣.
(٧٩) نفسه: ٢٦١؛ انظر أيضاً نفسه: ٢٠٠، ٢٦١.
(٨٠) نفسه: ٢٧١.
(٨١) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٥٠.
(٨٢) انظر الحكاية الأولى: ألف ليلة وليلة، ج٣، ط٥، دار مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧، ١١٤-١١٦.
(٨٣) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٥١.
(٨٤) انظر الرحلة الثانية: ألف ليلة وليلة، ج٣، ١٢١-١٢٤.
(٨٥) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٥٤.
(٨٦) انظر الرحلة الخامسة: ألف ليلة وليلة، ج٣، ١٤٦-١٤٨.
(٨٧) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ٢٥٣.
(٨٨) انظر الحكايا الرابعة: ألف ليلة وليلة، ج٣، ١٣٩-١٤٣.

الرواية : نظرية في الرواية

"يوليسيس" جيمس جويس أنموذجاً

طراد الكبيسي *

بعضهم يسميها: الرواية النظرية. وما وراء الرواية. وآخر يراها نظرية الرواية داخل رواية. وثالث قال: الرواية الروائية.. وكل ذلك يقصد به الرواية التي تجسد أو تنظر أو تخطط عبر سرديات: لنظرية في الرواية. والفرق هو بين أن تكتب رواية وفق نظرية مكتملة للرواية، وبين أن تكتب رواية وفق رؤية خاصة يستخرج منها النقاد والباحثون نظرية في الرواية. وصدق من قال: كل رواية جيدة هي نظرية في الرواية. وإلى هذا نذهب في هذه المقالة، مع ما ذهب اليه (ج. هيليس ميللر) في بحثه (من جويس إلى النظرية الروائية ومن النظرية الروائية إلى جويس) - في الندوة الدولية السابعة عن جويس عام ١٩٧٩م. فبالرغم من أن (ميللر) لم يكن متأكداً ما إذا كان إنزياح مفاهيم الوحدة بمفاهيم تغاير الخواص أو العناصر قد جاء من جويس إلى النظرية الروائية أو العكس لكنه كان مقتنعاً بأن عمل جويس هو الذي يدلي بنظرية عن تغاير الخواص أو العناصر بطريقة لا نجدها عند غيره. (١)


جويس

وفي هذا " يعد جويس أنموذجاً جذاباً لكون العديد من منظري التفكيكية في السبعينات والثمانينات يعتبرون عمله نوعاً من الإلهام ودافعاً لآرائهم النظرية. بعبارة أخرى كان جويس كاتباً للرواية النظرية لا بوصفه ارتد من النظرية إلى الرواية. بل لكونه اعتبر فيما بعد الكاتب الذي استشرف نظرية الرواية من خلال ممارسته في تأليف الرواية. ولئن كانت بعض الروايات نظرية أكثر من غيرها، فإن كتابة جويس قد طرحت باستمرار على أنها الأنموذج الكامل للرواية النظرية ليس من خلال إقحام النظرية الأكاديمية في تضاعيف رواياته، بل لأن النظرية الأكاديمية قد استنبطت بصورة من الصور المضامين النظرية في أعماله الروائية. (٢).

وإلى هذا الاتجاه ذهب كولن ولسون في (فن الرواية) حيث قال: (إن جويس كتب روايته، أو فصولاً في الأقل - وفق نظريته الخاصة بالتجلي (أو لحظات الإدراك الخارق) Epiph anies وهو مصطلح استنبطه جويس من المصطلح الديني (الظهور الالهي) (وهو لدى جويس يشير إلى لحظة يتوصل فيها الانسان عن طريق تجربة مادية إلى إدراك روحي خارق، يتغير معه كل تفكيره.) ونظرية التجلي هذه عند جويس هي ببساطة، لحظات نموذجية من الحياة اليومية وكأن آلة التصوير قامت بالتقاطها - لقطات لفظية.

وقد شعر جويس أن مثل هذه اللقطات يمكن أن تحتوي على كل الحقيقة لأي موقف قائم. (٣).

ومثال على هذا التأرجح بين قطبي الطبيعة والرمز عند جويس في رواية (يوليسيس) هو ما يعرف بالتناقض بين الحقيقة والأسطورة. (إن هذا التناقض هو الحركة التي تسمح بوجود ثروة في التفاصيل الحقيقية في يوليسيس بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من الطبيعة في الوقت الذي تعمل فيه على إيجاد نظام تناصي يضفي على تلك الواقعية قيمة رمزية وما وراء

نصية) (إن نواحي يوليسيس التي تعمل لخدمة الأيهام المرجعي – الأفتقار إلى الحبكة وغياب المؤلف وتفكك الصوت الروائي وتعددية الأصوات والتضبيب بين العالمين الداخلي والخارجي والتجارب المحاكاتية التي تعطي صورة غير حقيقية عن عدم وجود تقنية روائية والأحساس بالدخول المباشر إلى عقول الشخصيات وإلى المفردات الخاصة بأفكارهم والحضور الطاغي والمباشر لمدينة دبلن – والتفاصيل الحقيقية في عرضها والتفاصيل البصرية الزائدة والصوت العلمي الموضوعي والساخر في بعض الأحيان، والخصوصية الشعبية لمجتمع دبلن – كلها مطمورة تحت طبقات من التقنية التي تسعى إلى كسر الأيهام القصصي (٤).

وفي هذا تطرح فكرة العلاقة بـ(الهوية) أو الوحدة أو الأنا – أو الاغترابية التي تربط الانسان بعلاقة ما..لتحول دون رجوعه إلى وجود ذاتي يوتوبي.أي مجرداً من جذوره. وفي (يوليسيس) تأتي هذه بهيئة سؤال: (لكنني أنا شكل الأشكال. أنا ذلك بالذاكرة لأنني في ظل أشكال متغيرة ؟)

وفي فصل (بروتيوس) من رواية (يوليسيس) يفكر (ستيفن) في مفهوم أن "الفكرة هي شكل الأشكال" ويتأمل شخصية (بروتيوس). في حين أن لغة ـــجويس) تحدث في آن تحولاً أو مسخاً في "الأشكال الخارجية" من خلال تيار الشعور الداخلي عند (ستيفن) (٥) " وبهذا يطرح جويس، السؤال عن الحضور المتجسد ذاتياً، والفكرة التي تؤشر مشكلة "الهوية" بوصفها تلاعباً بين الذاكرة المفكرة (بوصفها تكراراً آلياً وتكنولوجياً) والذاكرة المتجسدة ذاتياً أو وجود الـ (أنا) الأفق المثالي للوحدة الشكلية (٦)

وفي المؤتمر الدولي السابع عشر (لندن ٢٤ – ٣٠ حزيران ٢٠٠٠) الذي عقد تحت شعار: (جويس ٢٠٠٠ ألحق في الكتابة) جرى تركيز وتطوير الفكرة إياها حيث أشار الباحث الأمريكي زاك باون Zack Bown: (لقد استثمر جويس الزمن وسريانه بتكييف اسم أوديسيوس إلى نظيره الروماني يوليسيس . ثم أضاف بعد ذلك ألفي سنة أخرى وذلك بان جعل (بلوم) رمزاً لهما. أن جويس بأعادة خلقه الماضي الأغريقي والروماني لتمثله دبلن

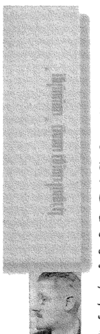
الايحاء بان (ستيفن) صنو الأنا الذاتية المتمركزة عند جويس في الفصول الأولى من (يوليسيس) يمهد الطريق أمام (جويس) للعشوائية الفنية

في مطلع القرن العشرين إنما يعيد خلق حياته الخاصة في مؤلفاته – كما أنه يصغي جزئياً إلى تصورات (ستيفن ديرالس) بوصفه نسخة مستغرقة من نفسه وذلك في محاولة منه لإعادة خلق الحياة في ضوء مفاهيم واقعية أكثر مما يستطيع تخيله العالم الأنثروبولوجي الثقافي قبل بضع سنوات. قال: (إنني أعتقد بأن "جويس" قد عثر على المفتاح الأساس لما يؤمن وما لا يؤمن به. وعلى الرغم من كل الابهام الذي يكتنف رواية (يوليسيس) إلا أنها تحتوي على جميع الأجوبة التي تقدم نظاماً ثقافياً ودينياً في طور النشوء. إن جويس لا يضع لبنة ثقافية فوق أخرى حسب، بل هو يمثل الذاتية عن الراوي أو الرواة.)

إن الايحاء بان (ستيفن) صنو الأنا الذاتية المتمركزة عند جويس في الفصول الأولى من (يوليسيس) يمهد الطريق أمام (جويس) للعشوائية الفنية في اللغة ووجهة النظر في الفصول الأخيرة. هذه العلاقة التجريبية المؤقتة بين الدال والمدلول – بين المؤلف والشخصية – تؤسس صورة ذاتية أساسها الغريزة المغلفة ثقافياً. أساسها شيء ما لم تتردد الاثنوغرافيا حتى وقت قصير في الأقرار به. وقال: " لقد أضاف (جويس) بعمله هذا كله عنصر السيرة الذاتية إلى روايته ورمى بنا إلى عتبة القرن الحادي والعشرين من خلال الربط بين السرد الشخصي والايحاء بوجود وجهة نظر ذاتية في رواية لا يرقى اليها الشك، تضع من هو خارجها داخل النص بصرف النظر عن كاتب ذلك النص، إننا نلاحظ الجانب الأخروي للخارج/ الداخل

في نفس الأفكار التي تجمع الأبطال. وقال أيضاً: " لقد مهد (جويس) في رواية (يوليسيس) الطريق أمام التعقيد الفطري في الرواية لا من خلال تقديم فترة زمنية واحدة داخل أخرى، بل من خلال تصفية الشخصيات الذين قد يمثلون أو لا يمثلون مشكلات جويس نفسه مع الماضي. بما في ذلك وجوده في بيئة إيرلندية كاثوليكية رومانية. تلك المشكلات التي عززتها سنوات النفي في أوروبا برفقة الآخرين من فنانين ومثقفين. ومن خلال القراءة الواسعة المكثفة سعياً وراء مادة لفنه القصصي المعقد (٧).

وقالت الباحثة "روديشا إيتا" في بحثها: (يوليسيس بين الحياة والكتابة) عن ضرورة تكرار قراءة يوليسيس كل مرة يريد المرء الكتابة عنها. (فكل قراءة تركز في أبعاد جديدة وتفتح فضاءات جديدة من القوة والصلة) و (بعبارة أدق . عندما يعيد المرء قراءة "يوليسيس" فإنه يصل إلى نقطة استفسار وجودية عميقة تستدعي قراءة النص من جديد وإلى ما لا نهاية) كما تورد الباحثة نصاً للباحث (دريك اتريج) حول تحليله للمونولوج الداخلي عند (جويس) ووصفه له بأنه عبارة عن (سريان) قائلاً: (إن (بينولوبي) نص يستثمر عادات القراءة لمزج الكلام بالكتابة. أو على وجه أدق، يكشف عن تعذر الفصل بين الكلام والكتابة في الثقافة الأدبية. ومن خلال التقنيات البصرية، يستطيع هذا أن يوحي لنا بعبور الأفكار وسريانها باستمرار فيما يؤثر فيها وجهات النظر والرغبات والذكريات في الوقت نفسه الذي تكشف فيه بأن الفكرة ليست ملكاً ذاتياً بل هي مشاعة أمام خصائص اللغة المادية والثقافية.



إن ("بينولوبي" تمزج على نحو دقيق الخصائص النصية الكتابية والقرائية بالمعنى الذي لجأ إليه (يارت). علاوة على ذلك: إنها تحدد منطقة السرد التي تشكل نقطة لقاء العديد من اللغات (اللغات بوصفها لغة وكلاماً) . إن (مولي) تفصح عن مكونات عقلها وقلبها وهي بعملها هذا تحطم الفوارق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، بين قواعد النحو الشكلية وتمثلها اللفظي والكتابي". (٨)

ويقودنا هذا إلى القول في فن جويس عامة، وفي (يوليسيس) خاصة: "بأنه فن يسير في اتجاه التعقيد والكثافة المادية.

تقنيته هي تفكيك المقاطع والأصوات وتفكيك الحروف نفسها وإعادة بنائها في تأليف جديد مطول، ومعان جديدة". "إن جويس يتدفق سريعاً هارباً كالنهر الذي قال عنه هيرا قليطس: إننا لا ننزله مرتين. بيد أن جويس واع جداً في تقنيته، مدرك لأساليبه وشعائره" (٩).

وهذا ما ذهب إليه نورثروب فراي - وباعتبار (يوليسيس): (بحث في شكل معاصر للأسطورة) معللاً ذلك بالثقافة الواسعة لدى الكتاب. قال: " نلاحظ أن الكثير من الكتاب ذوي الثقافة الواسعة ممن تتطلب أعمالهم دراسة متأنية، يتجهون صراحة إلى خلق الأساطير. وتشمل الأمثلة دانتي وسبنسر..أما خلق الأسطورة القائم على الثقافة الواسعة كما نجده في المرحلة الأخيرة من مراحل هنري جيمس، وفي كتابات جيمس جويس على سبيل المثال. فقد يصبح أمراً بالغ التعقيد. لكن التعقيدات يقصد منها الكشف عن الأسطورة لا حجبها" (١٠).

وباختصار لا يمكن لأحد أن ينكر أن عمل جويس هو عمل تناصي. أي قراءة جويس الخاصة للأوديسة. " لذا يمكن أن يقال في (يوليسيس) جويس، ما يقال في أي عمل من هذا القبيل. أي أن يبني الروائي أسس عمله من المادة الأولية للعمل الأول الأصلي، وفق رؤيته الخاصة بالطبع، مع مطيبات لا بد منها: استعارات. تضمينات. تلميحات. إشارات، مجازات..الخ. لكي يعطي العمل الجديد، البعد المكاني والزماني والذي يشكل (الغرض) الذي هدف إليه الروائي حسب (نظرية الأغراض) واختيار الغرض. (١١).

وإلى هذا ذهب (ديفد لودج) حين وصف بناء (يوليسيس) بانه بناء إستعاري . قال: (إن بناء رواية يوليسيس) بناء استعاري لأنه يقوم على التشابه والتعويض- وعلى سبيل المثال: بين مدينة دبلن والأوديسة . وكذلك التشابهات الأخرى- إلا أنه من الواضح أن هذا ينسجم والاستغلال المتعمد والكثير للمجاز. وخلاصة القول: أن هذه الرواية المحدثة تمتاز باتجاهها إلى استخدام المجاز اللغوي، وباتجاهها أيضاً إلى استخدام الاستعارة" (١٢).

وتأييداً لما قاله (هوبكنز) من أن بعض الغموض يتوافق وطبيعة الشعر. ويشكل عنصراً ضرورياً أحياناً لدعم الشكل، ذهب جاكوب كورك إلى أن فكرة (يوليسيس) نشأت بهذا الشكل نموذجاً معقداً يبحث عن المادة اللازمة لاكسائه. ولولا أن جويس قرر أن يكتب رواية كنظير للأوديسة وربط كل فصل بساعة من النهار: لون. وقت. عضو في الجسم وما إلى ذلك. لكانت قد انقلبت (يوليسيس) إلى قصة قصيرة لـ (أهل دبلن). وبالرغم من أنه كان هناك قدر معين من عدم الرضا بهذه المجموعة من الأدوات التنظيمية، لكنها تخدم بصفة إطار لتمديد الرواية إلى أبعادها الكاملة." وقال: " في يوليسيس - في الوقت الذي ينبع فيه الشكل الأكبر من وعي جويس ذاته، فإن أجزاء كبيرة منها مؤلفة من أساليب تقلد أو تعكس العمليات الفكرية لعقول أخرى. وهناك ثلاثة مبادئ سهلة التمييز للتقليد الأسلوبي في (يوليسيس): الأول: الحديث المنفرد الداخلي الذي مفاده توليد الأنسياب المطلق للفكرة الاعتيادية. الثاني: مسرحة الفكرة اللامعقولة الموجودة في فصل سرسي circe والثالث: المحاكاة التهكمية العديدة التي تأتي بصورة رئيسية في فصل السايكلوب ونوزيكا وثيران الشمس".

" هذه المحاكاة التهكمية التي تستخدم في الأعمال الحديثة لإظهار واقع الأسلوب بحيث يحل محل المضمون كمركز للانتباه ويصبح وسيلة للأفكار. ويظهر لغة المحاكاة التهكمية الفكرة بدلاً من بثها. وهي ليست وسيلة مساعدة للمعنى بل تجسيد للمعنى ذاته. وهي تستغل ما سماه بيركسون: " الرسم البياني للقوة المحركة" - سمات النص التي تخبر القارئ - الموقف الذي عليه أن يتبناه تجاهها". (١٣).

لا يمكن لأحد أن ينكر أن عمل جويس هو عمل تناصي. أي قراءة جويس الخاصة للأوديسة

وعن المشكلة الخاصة أمام الفن المعاصر في التعبير تعبيراً مرضياً هي إحدى الطريقتين: فأما الإطالة والإطناب. وإما الحشد والإيجاز، قال ن.س. اليوت: ان جويس اختار الطريقة الأولى في (يوليسيس) حيث خصص ما يزيد على ربع مليون كلمة ليكشف عن التعقيد الذي تشمله سحابة يوم عادي كامل. وكان إليوت على وعي بالتشابه بين عمله (الأرض اليباب) وعمل جويس (يوليسيس) عندما قال في مقاله صغيرة بعنوان (عوليس والنظام والأسطورة). وأدرك كيف كان من الأهمية بمكان لدى جويس أن يجد (صعيداً) يقف عليه نتاجه وذلك في مبنى الأوديسة. حين قال: (إن السيد جويس حين استغل الأسطورة، حين صنع توازياً مستمراً بين القدم والحداثة، فإنما اتبع نهجاً سيؤثره آخرون بعده ولا بد. ولن يكونوا مقلدين أكثر من تقليد العالم الذي يستخدم مستكشفات آنشتاين في متابعة أبحاثه المستقلة الخاصة. وما طريقته إلا ضبط سببية العبث والفوضى التي تسمى التاريخ المعاصر، وتنظيمها وإعطاؤها - وهي المستفيضة - شكلاً ومعنى).

أما ماثيسن فقال: (ومن المحقق أن كتاب "عويس" يقدم لنا مثلاً أكمل على إحراز الفنان المعاصر وإحكامه لمسألة الوعي بطريقة مشابهة - لطريقة اليوت في الأرض اليباب. وحين يتأمل المرء ذلك العمد الأحكامي المهيمن للمبنى في كتاب جويس، ويرى تلك الدرجة التي لا تكاد تصدق لكيفية خلق التوازي بين أدق التفصيلات وأصغرها في قصته وبين التفصيلات في الأوديسة، فإنه يبدأ يستغرب لم لم تلبس قوته الخلاقة الضخمة ثوب الحماقة بهذا الذي كدسه فوقها تكديساً خلاباً من حصافة ولوذعية تبدو وكأنها عبث لا طائل تحته. ولكن المرء يدرك في النهاية أن ذلك "الاكتمال" نفسه في المبنى الخارجي قد يكون هو الشيء الوحيد الذي منح عقل جويس - المستغرق في الثقافة القديمة- ذلك الانطلاق الخلاق العظيم الذي كان ممكناً له. وذلك حين هيأ له محملاً يبني عليه عمله. محملاً يمتاز بأنه من خير القصص في الحضارة الغربية (١٤).

ويبدو - وربما مما لا شك فيه - أن جويس كان على وعي تام فيما كان يعمل حيث راح يصب طاقته المبدعة في

تقنيات تعبيرية متنوعة في مخططه، نابذاً حتى مصطلح (الرواية) وواصفاً عمله بأنه متحف لمختلف الأنواع الأدبية، قال: (يوليسيس: ملحمة لها جنسيتان: " يهودية – إيرلندية" وهي في الوقت ذاته دورة للجسم البشري وقصة صغيرة عن حياة يوم..وهي أيضاً نوع من أنواع الموسوعات" (١٥).

ومن هنا اختلف النقاد في جنس (يوليسيس)، قال: أ. والتون ليتس في مقال: (نوع (يوليسيس): (بما أن يوليسيس جويس تقف عند ملتقى العديد من التقاليد والأنواع الأدبية، فقد عدت أرفع تحد يواجه نقد الرواية النظري) وإلى هذا ذهب نورثروب فراي في (تشريح النقد) – ١٩٥٧ – قال: غدت يوليسيس أرضاً اختبارية حرجة لنظريات في التخييل ومناهج في النقد النوعي.

وذهب آخرون إلى أن (يوليسيس): (شكل مسرحي واقعي) و (قصيدة رمزية مركبة لا تنطبق عليها تقنيات الرواية) و (يوليسيس): (رواية انجليزية تقليدية) و (يوليسيس: ملحمة نثرية تامة استخدمت فيها أشكال النثر الأربعة كلها: الرواية، الاعتراف، التشريح، الرومانسي) و (مهما يكن الجذع أو شجرة العائلة التي يضعها المرء للسرد القصصي فإن (يوليسيس) يمكن النظر إليها على أنها تركيب من أشكال لا يحصى لها عدد ما تزال تفعل فعلها في صنع التخييل الحديث " " وهكذا فإن (يوليسيس) تثير بأقسى صورة المشكلة المركزية في نقد الأنواع" وهذا يعني: " أن يوليسيس في أعمق امتداداتها ، تنكر صحة الأنواع، وتسعى لأن تكون كلاً بذاتها" والطريف – أو الغريب في الموضوع – أن إحدى السمات الجوهرية في (يوليسيس) أنها تشابه العديد من الأعمال الأدبية الأخرى، لكن هذه الأعمال الأدبية الأخرى لا تشابه (يوليسيس). وبذلك تعيش (يوليسيس) في أذهاننا على أنها عملية وإنتاج معاً. تتطور دائماً مع أنها تبقى ذاتها في الوقت نفسه (١٦).

وأخيراً مع إدموند ولسون في مقاله المطول مع أبرز خصائص فن الرواية في رواية (يوليسيس) (١٧) قال:

(١) نشر الكتاب في باريس عام ١٩٢٢ وكانت فكرته قد اختمرت في ذهن المؤلف أول الأمر كقصة قصيرة لمجموعة (دبلنيون)..لكن الرواية (يوليسيس) بشكلها النهائي (حوالي ٩٠٠ صفحة) تكاملت على نحو.. يختلف الاختلاف كله عن أي من كتب جويس السابقة. وهنا ينبغي الانتباه إلى كيف يمكن أن تتحول القصة القصيرة إلى رواية كبيرة أو رواية صغيرة.

لا يمكن استبعاد (يوليسيس) عن أسطورة العود الأبدي. حيث أن (بلوم) و (مولي) يحنان إلى الماضي الذي يعدانه فردوساً مفقوداً

(٢) إن عنوان الرواية (يوليسيس) ذو أهمية كبيرة – إن لم نقل أنه المفتاح الذي لا غنى عنه للدخول إلى عمق ومجال الكتاب الحقيقي. فهو يحيل إلى أوديسة هوميروس، من جهة، ويساعد على كشف الاختلاف والائتلاف بين العملين. ففي الأوديسة – مثلاً – لا وجود للمؤلف داخل الرواية. أما في (يوليسيس) جويس، فستيفن ديرالس يوازي جويس: (فقد كان جويس أبعد ما يكون عن أن يخفي نفسه وراء الكتاب. فهو يجعلها حضوراً مستشعراً من خلال تدخلات فنية – كالقطع الأدبية وما شاكلها..) وهذا يأتي تأكيداً لما ذهب اليه ولسون في قوله: (العناصر الحقيقية في أي عمل روائي بالطبع عناصر شخصية المؤلف نفسه: فخياله يجسد صورة من الشخصيات والمواقف والمشاهد، الصراعات الأساسية الكامنة في طبيعته أو دورة المراحل التي دأبت على المرور بها، أفراده تشخيصات لنوازع المؤلف وعواطفه..الخ (ص١٤٣ من المصدر نفسه).

(٣) وبهذا استطاع جويس أن يقدم أوديسة حديثة، تتبع الملحمة القديمة عن قرب من حيث الموضوع والشكل معاً. لكنها ملحمة عصرية بطلها الانسان العادي – لا الكائن الخارق.

(٤) ويخيل إلي – يقول ولسون: أن (يوليسيس) اكمل الروايات – كتابة، منذ فلوبير – الذي كان له أثر عظيم في جويس: في موقفه من العالم البورجوازي المعاصر وفي التقابل الذي ينطوي عليه التوازي الهوميري في يوليسيس بين عالمنا والعالم القديم. وكذلك في استهدافه كفاية مثلى للموضوعية الصارمة وتكييف الأسلوب للمحتوى.

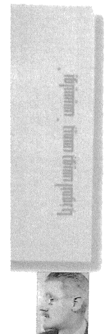
ومن هنا لا يمكن استبعاد (يوليسيس) عن أسطورة العود الأبدي. حيث أن (بلوم) و (مولي) يحنان إلى الماضي الذي يعدانه فردوساً مفقوداً. أما الحاضر فساقط، ويأملان في استعادة ذلك الفردوس – حسب ميرسيا الياد.

(٥) وذهب ولسون أيضاً إلى أن جويس أخذ على عاتقه أن يجد اللهجة الدقيقة التي تميز أفكار شخص (دبلني) معين عن أفكار الدبلنيين الآخرين. وهذا يرجع – حسب فرانك بودجين – صديق جويس – إلى الثقافة، ولا شيء سوى الثقافة الشعبية تبقي (بلوم) على صلة برفاقه.

(٦) وعن أشهر ابتكارات جويس في (يوليسيس) وادعاها للدهشة – حسب جون جروس – هو استخدامه على نحو منظم ومنهجي لأداة لم تكن لها سابقة إلا قليلاً، تلك هي المونولوج الداخلي وما ينطوي عليه من تنويعات (١٨).

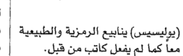
وعن تكنيك تيار الوعي في كتابات جويس قال جورج لوكاش: إنه ليس مجرد ابتكار في الأسلوب. إنه في حد ذاته، المبدأ الذي يشكل النسق الذي تجري عليه الرواية ويتحكم في عرض الشخصيات (١٩).

(٧) وفي طريقة (جويس) في معالجة مادته الضخمة وإضفاء الشكل على كتابه، بما لا تشبه أي شيء آخر في الرواية الحديثة. قال ولسون: لقد ظن نقاد (يوليسيس) الأوائل أن هذه الرواية (شريحة حياة) واعترضوا



على ان فيها من السيولة والفوضى أكثر مما ينبغي...لكن فيما بعد اتضح أن (يوليسيس) تعاني من الأغراق في التشكيل والتصميم، لا من العكس. وقد وضع جويس (خلاصة) لروايته تمهد فيها على نفسه بأن يقوم بمتطلبات خطة عظيمة التعقيد – خطة ما كان لنا أن ندري بها فيما عدا سماتها الظاهرة جداً. ثم نكتشف من (الخلاصة) بالإضافة إلى التوازي المعقد بين روايته وبين الأوديسة، أن ثمة أيضاً في كل قصة حادثة، عضواً من أعضاء الجسد الإنساني وعلماً أو فناً من العلوم والفنون الإنسانية... موجودة فعلاً، دفينة ومتنكرة تحت السطح الواقعي، مزروعة بحيطة ودراية. وهكذا في ضروب أخرى من الزخارف والرموز الخفية، فنلقى في فصل أكله اللوتس – مثلاً- إشارات إلى الزهور لا تحصى... وإذن. لا غرابة إذا قيل: أن جويس استغل في (يوليسيس) ينابيع الرمزية والطبيعية معاً كما لم يفعل كاتب من قبل.

غرابة إذا قيل: أن جويس استغل في (يوليسيس) ينابيع الرمزية والطبيعية معاً كما لم يفعل كاتب من قبل.



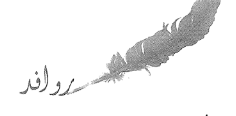
يبقى أن نقول أخيراً: هل حقاً جماعة تيار الوعي أو المونولوج الداخلي من الروائيين مثل بروست وجيمس جويس، يطلقون العنان لهذا التيار في فيضه واضطرابه دون تدخل من رقابة أو تنظيم أو اختيار؟ إن كل شيء يؤكد هذا ! حيث أن جويس لم يترك شيئاً وعته الذاكرة، وحفظته الباصرة والبصيرة، لم يدخله: استعارة، أو تضميناً، أو إشارة، أو نصاً.. سواء كان شعراً، أو نصاً تاريخياً، أو حدثاً، أو فولكلوراً، أو لفظاً من لغات قديمة أو حديثة، أو أغنية، أو أسطورة، أو ليلة من ألف ليلة وليلة..الخ. حيث يمكن أن نقول خلاصة الكلام: إن وراء كل عبارة أو تعبير، أو كلمة أو إشارة... مرجعاً؛ أغنية، أسطورة، قصيدة، حدثاً تاريخياً، مكاناً، نصاً لشاعر أو سارد، صوتاً.. حتى أصبحت الرواية متحفاً لكل عجيب وغريب. وبتنا – نحن القراء بأمس الحاجة إلى شراح وأدلاء في كل قراءة لهذا الكتاب – . وكانت العرب تمتحن كل من يدعي علماً بالسؤال: هل ركبت البحر؟

* كاتب عراقي

المصادر

١-ينظر مقال: (الرواية النظرية) ل (مارك كوري) ت: صبار سعدون سلطان – مجلة (ثقافات) البحرين – ع١١/١٢-٢٠٠٤ م – ص١٩٥
٢-نفسه: ص ١٩٥
٣-فن الرواية – كولن ولسن – ت: محمد درويش – دار المأمون – بغداد ١٩٨٦ – ص١٤٧
٤-الرواية النظرية – مصدر سابق – ص ١٩٧ – ١٩٨
٥-مقال: (النص وما وراء النص) بقلم: إل .إل. جيمز – ت: محمد درويش- مجلة (الأقلام)ع٤/٢٠٠١م – ص٨٦ ، ومن هنا لوحظ إن استخدام جويس لتيار الوعي(المونولوج الداخلي) – رغم أن المتكلم شخص واحد يتكلم. لكن داخل هذا الصوت تشارك شخصيات أخرى. بمعنى أن المؤلف لا يعبر عن ذاته حسب – بل والذوات الأخرى: شخصيات عمله.
٦-المصدر السابق – ص ٨٦ – ٨٧
٧-ملف: (جيمس جويس ٢٠٠٠) ت وإعداد: محمد درويش /مجلة (الأقلام) ع٥/٢٠٠٠م –ص٨٤ -٨٥ -٨٦
٨-المصدر نفسه: ص ٨٧ – ٨٨
٩-والاس فاولي: (عصر السريالية) ت: خالدة سعيد. منشورات نزار قباني – بيروت ١٩٦٧ – ص٢٦٦
١٠- تشريح النقد – نورثروب فراي – ت: د. محمد عصفور – عمان – الاردن ١٩٩١ – ص١٤٨
١١- ينظر مقال: (نظرية الاغراض) لتوماشفسكي – ضمن (نصوص الشكلانيين الروس) – ت: إبراهيم الخطيب – بريوت ١٩٨٢ – ص١٧٥.
١٢- عن كتاب (الحداثة) – تحرير: ما لكم برادبري وجيمس ماكفارين – ت: مؤيد حسن فوزي – دار المأمون – بغداد – ١٩٩٠ –ج٢/ص١٣٦
١٣- اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب – جاكوب كورك – ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل – دار المأمون – بغداد ١٩٨٩ – ص١٨٤ و ١٣٩ و٢٤٨.
١٤- ت.س. إليوت: الشاعر الناقد: ماتيس – ت:د. إحسان عباس – ص ٩٧-٩٨ و١٠٥ – ١٠٦
١٥- عن كتاب: (نظرية الرواية) لجون هالبرين – ت: محيي الدين صبحي – منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٨١ – ص١٦١ – وقد جاء هذا الوصف في رسالة بعث بها جويس إلى "كارلوليناتو" بتاريخ ١٩٢٠م
١٦- المصدر نفسه: ص ١٦٣ – ١٧٥
١٧- قلعة آكسل – إدموند ولسون – ت: جبر إبراهيم جبرا – منشورات وزارة الأعلام – بغداد – ١٩٧٦ – ص-١٥٤ – ١٦٩
١٨- جون جروس:(جيمس جويس) ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد – المكتبة العالمية – بغداد – ١٩٨٥ – ص٧٧ – ٧٨
١٩- معنى الواقعية المعاصرة – جورج لوكاش – ت: أمين العيوطي – دار المعارف بمصر – ١٩٧١ – ص١٦

× ويجب أن نعترف للصديق الشاعر المترجم (صلاح نيازي) لرواية (يوليسيس) – دار المدن – دمشق – ٢٠٠١م – بكل الفضل مع فائق الشكر لترجمته الرواية أولاً ووضعه الدليل (الهوامش) ثانياً. إذ لولاه لضعنا كما ضاع أوديسيوس في البحار سنين عدداً.



ابو عادل موجود


د. مهند مبيضين *

الحال الراهن من الخفاق وترد يعيد السؤال التالي: ما كانت جدوى الشعر الملتهب، غير انه غيب شعر الغزل وامكانية التلذذ بصورة العشيقة، حدث ذلك مع صاحب "الريل وحمد" الذي هو ذاته صاحب يا بحار البحارين، ووتريات ليلية وعروس السفائن، هو من اهدى كل مقاومة قصيدة فجعل من شعره عنواناً دائما للرفض والخنوع والقبول بالهيمنة.

اعتاد مظفر النواب الذي منحته سوريا مؤخرا جنسيتها، وهو اليوم في حال صحية ليست جيدة، اعتاد المدن المعتقة بالياسمين وراح يبحث عن عش صغير يؤوي حروفه المبعثرة في خارطة الضاد العربية لكن احدا لم يرد إليه صدى صوته، هكذا كان النداء في مرثيات سليمان خاطر الذي حوكم وحكم عليه بالسجن مدى الحياة، ولكن عثر عليه ميتا في زنزانته بالسجن بعد إدانته، واتهم وقتها بالجنون وأنه انتحر، وردد وقتها أنه تعرض لعملية اغتيال في معتقله ولذا رأى فيه مظفر لحظة اقتراب وصلة جعلته في مصاف الانبياء لانه دافع عن دينه فقال به مظفر:

يا أخت هارون ولا أمك قد كانت بغياً

زكريا

وسليمان بن خاطر كان صديقاً نبياً

وإماماً

يرى مظفر الغزل في النماذج المقاومة مهما كانت اسهاماتها، لكن وحده من يستطيع جعل الخصر الانيق اشبه ببرعم ورد ويرى ان كمال الانوثة عند امرأة يتمثل في تجنيدها كمقاتله فيقول بحق سهى بشارة:

"تزور الشريط الحدوديّ

قد زنرت خصرها بسلام صغير كبرعم ورد..

جميع الحقول أنت خلفها، تتفرج لاهثةً

في كمال الأنوثة والعطر والوعي تدخل في جيش لحدٍ

وتفرغ كامل وردتها..

المسدس وردة هذا الصباح الجنوبي"

تطول عملية رصد شاعرية المظفر الكبير، ويطغى المشهد المعاصر للعراق امام عينيه، فالعراق الذي ما عاد عراق مظفر الذي ولد فيه في بغداد في حي الكرخ التاريخي عام ١٩٣٤ يملأه اليوم الدم.

سيرة مظفر طويلة مع السياسة وكذلك مع الغزل والتراث فهو الساري الباحث عن بقايا رائحة القهوة في قوله:

مرّينه بيكم حمد، واحنه ابقطار الليل

واسمعنه، دك اكهوه..

وشمينه ريحة هيل

يا ريل صيح بقهر

صيحة عشق يا ليل

هودر هواهم

ولك

حدر السنابل كطه...

دمشق تحتضن النواب اليوم مثلما احتضنت البياتي والجواهري من قبل، وفي دمشق إذا ما اردت ان تراه ما عليك إلا ان تنتظر قليلا في مقهى الهافانا، فهو عادة ما يأتي بهدوئه الكامل ويجلس معه جرائده وسجائره وقليلا ما يرافقه احد، وفي آخر مرة رأيته فيها كان مع المرحوم يوسف الصايغ، وسألني عن عمّان، وطلب مني رقم الدكتور عبد العزيز الدوري، وبادرت بطلبه له، وتحدثا معا، واحد في دمشق يمضي متنقلا بين العواصم، وآخر في عمّان اثقله التاريخ عبرات وعظات، منذ ان غادر بغداد أواخر الستينيات، وقبل اسبوعين ذهبت سائلا عنه قال النادل: "ابو عادل قليله جياته يمكن تعبان هالايام".

تلك لحظات صعبة في حياة المبدعين ان يتنادوا غيابا وهم ذائبون في سكر الوطن وشايه العراقي الذي يصر النواب على شربه كما لو انه في الكرخ حين كانت بغداد مدينة الطفوله والشباب، وهو في دمشق مدينة تحتفظ بما بقي له من حياة زانها شيب السنين التي تكسرت امام شاعرية الكلمات المظفرية.

مظفر شاعر اخذت السياسة جمالية شعره كثيرا، رغم انه في الغزل يبلغ مقاصد عليّة، وهو في السياسي كذلك، لكن السياسة سرقت صورة الشعر الجميل منه.

والناظر إلى تجربة مظفر النواب يجد أنه تحول إلى ظاهرة في المواقف فهو ليس ضد السلطات الحاكمة فقط، بل هو رافض لكل من يتعاون مع السلطة ومع اجهزتها ورجالها، لذا غدا نموذجا محببا أخذه الأدباء والفنانون والكتاب أمثولة لأدب المقاومة والرفض، مما جعل شعره على لسان طلبة الجامعات من قوى اليسار والتقدم، وظل الناس يتبارون أيهم يحفظ له الأجمل من ديوانه "حجام البريس" أو للريل وحمد، أو قصائده الفصيحة مثل - وتريات ليلية، وعروس السفائن و تل الزعتر أو قصيدة - البراءة - بمشهدها الأول: الأم، ومشهدها الثاني: الأخت.

تحول الكثير من الشعراء العرب ممن زامنوا مظفر، بيد أنه ظل وفيا للصورة التي تكونت في مخيلة الناس عنه، حافظ على مضامين تجربته وعلى معاني كلماته من الانزلاق، وظل بعيد كل البعد عن الدعوات وعن عطايا السلطان، فهو اليوم لا يحتاج ان يعيد شعره مرتين، ولا ان يرسم لتجربته صورة جديدة يجهد في اختيار إطار يجملها في اعين الناس كما هو حال الشعراء الذين بدلوا وغيروا وتغيروا.

أخيرا، ما عسى شاعر ينتمي لطمي الفرات ان يقول في ظل ما آل اليه الواقع العربي، سؤال سأله النواب حين قال:

هل عرب أنتم..؟

قتلتنا الردة،

قتلتنا أن الواحد منا يحمل في الداخل ضده..

مظفر شاعر عروبة بالدرجة الاولى، يقض مضجعه مشهد السلب والاعتداء والاغتصاب لأي جزء من الكيان العربي فهو يقول بحق اغتصاب الاهواز:

من هرّب هذي القرية من وطني؟!

من ركّب أقنعة لوجوه الناس؟

من هرّب ذاك النهر المتجوسق بالنخل على الأهواز؟

أجيبوا..

مظفر عراقي معتق وأصيل، ظل متنقلا يشهد كل هزيمة وهزيمة، هو عاشق متغزل من الطراز الرفيع، هو من يتمنى ان يكون وعاء يسقط فيه حليب اللوز من نهد بدوية حالمة، وهو من أطال النظر إلى الحسناوات باحثا عن عشقه الذي حمله معه ورافقه، دون ان يفصح عن كثير منه، لذا لو قال كل نادلي المقهى انه غير موجود وتعبان، فابو عادل بنى عشه فوق كل رأس وهو موجود.

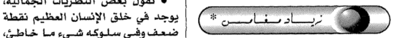
* كاتب وأكاديمي من الأردن
Mohannad94@yahoo.com

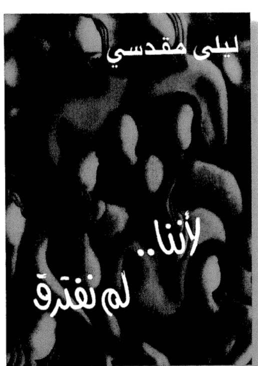
مع الأديبة ليلى مقدسي

الحبّ صلاة سرمديّة للإنسان

الفنّان يبدع في الزمن المطلق.

الكلمة لا تعبّر عن الشيء بل تصبح الشيء ذاته.





(خذي خدّ يدي المغمّسة بسلال الوعد، خذي خدّ غيمتي فوّاحاً بمسك الوجد، وأعطني خصلة عنقود سكريّ من دالية عينيك، فهل وجدت إلا فيك)

بهذه الجمل المشرقة نبدأ الحديث مع الأديبة الرقيقة ليلى مقدسي، والأديبة ليلى بدأت معاقرة الكتابة منذ يفاعتها، وما تزال تثري مسيرتها الإبداعيّة مع الأيّام، لكتابتها لون ناصع شفاف، ينسرب ضمن رقة شموليّة تنطلق من بهاء الروح وصفائها، إنّها ترى المحبّة عاطفة أزليّة سرمديّة تجسدّها في إبداعها، من هذه الفرجة وغيرها نطل على إبداعها ونقدّمها كاتبة أصيلة فاقت إصداراتها العشرين، وما يزال لديها فيض من مخطوطات قيد النشر، ومنه ما يزال ينتظر دوره وفق ترتيب الظروف.

من جوّها الأدبيّ العائم في التفكير في الحريّة المطلقة الذي لا يبتعد عن مشاعرها الذاتيّة ويشكل نسيجها اللغويّ الخاص، التقيناها بهدوء وحاورناها وأجابت بصراحتها المعهودة عن الأفكار المطروحة في الإجابات التاليّة التي نخصّ بها مجلتّنا (عمّان) المحبوبة.

• أنت من الكاتبات اللواتي تخصصن في موضوع الحبّ كإقنيم ثابت يضاف إلى قيم الحقّ والخير والجمال، كيف تنظرين إلى كلمة حب المؤلفة من حرفين، بعد المكابدة الطويلة معه؟

– الحب صلاة سرمديّة للإنسان، وهو حضور لا نهائي في التضحية والعطاء، والبذل الذاتيّ والتسامح، لأنّه يولد إشراقاً بأنّ الإنسان يحيا ويرتبط بالله والخلود، وهو الخير المطلق ؛ بيتهوفن كان أصمّ. طه حسين كان أعمى. باستور كان مفلوجاً لكنّ محبّتهم الإنسانيّة تغلبّت على المحن بطاقة الإبداع والعطاء فلا القوة ولا المال ينتصران إنّما الحبّ لأنّه يتغلّب على العنف. والإرهاب. والتعصّب والحقد. ألم تُكتب قصّة الحبّ بأنفاس الحبّ؟

• تقول بعض النظريات الجمالية، يوجد في خلق الإنسان العظيم نقطة ضعف وفي سلوكه شيء ما خاطئ، مستقرّ في أعماقه، جعل منه ما كان، هل تؤمنين بهكذا طرح، وما هو الباعث على رحلة الحرف لديك؟

– للنظريات الجمالية تفسير لديّ من نوع آخر مفاده أنّ: في نفس الإنسان منطقة عذراء لم يتطرّق إليها الفساد قد تكمن فيها الموهبة ربّما هي نقطة ضعيفة لكنّها تصبح مضيئة بقوّة حين تشعّ في عالم الثقافة والمعرفة والخيال، حين فقدت النظر بعيني اليسرى كانت صدمة لي وأنا في ربيع العمر، وحذّرني الأطباء من المطالعة المستمرّة، لكنّني أشعلت النقطة التي بداخلي بقناديل المطالعة والكتابة، وكما يستخدم الإنسان المرآة ليرى وجهه، استخدمت الكتابة لأرى روحي بنور المعرفة والإبداع. أمّا من حيث السلوك فاعتقد أنّ المبدع يشعر أنّه منفيّ عن عصره وزمانه. فيحسّ بغربة عن تقاليد وأفكار غيره، فالألم مع الموهبة مبعث رحلتي مع الحرف وهي قوّتي. ومتعتي.

• متابع إبداعاتك المتواترة يلاحظ أنّ شكلها مختلف لكنّ مضمونها واحد، وجملتها تكاد تكون واحدة في النثر والشعر، ما السرّ في ذلك؟

– القيم الحضاريّة هي التي تقوم على النظرة إلى الله. والإنسان. والوجود.

والحبّ الإنساني هو التواصل بينهما، جهدت السرياليّة وهي تحاول الوصول إلى سحر العالم، وإلى تحريك القوى النفسيّة في الفرد وممارسة سحر اللغة، لذا اللغة لديّ طاقة تذهب وتجيء، تخمد وتلتهب لأنّها لغة حب تتداخل مع الكلمات والجراح والتمزّقات، وتفتح لي آفاقاً مع تطابق نشوة التجربة. لأنّ الحبّ نقطة انطلاق وهو المحرّر الأوّل الذي يوصلني إلى الجوهر الذي أحاوله، لذا كان المضمون واحداً، وإن كانت تلك تهمة فهي تهمة جميلة لي وقد لوّنت الحبّ بالإنسانيّ والوجدانيّ والصوفيّ، فالحب والزهر. والحب والشجر لحب والفن، والزمن، والأمومة، والطفولة والوطن هذا المضمون الواحد هو رغبة وشوق نحو الحنين المطلق...

• هل تفكّرين في شكل المبدع (بفتح الدال) أم أنّ الموضوع يفرض شكله الفنيّ مثلما يفرض جملته اللغويّة؟

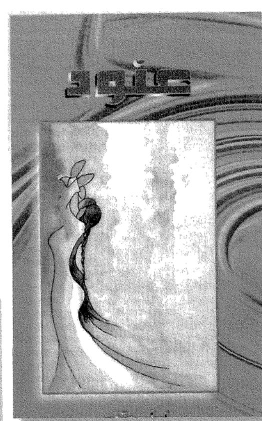
– في القرن السادس عشر اخترع (مرنتيف) قارئاً وهمياً وكانت كتابته حرّة وخواطره حالمة معرفيّة لتوصيل أفكاره، ولأنّني ضدّ التيارات المنهجيّة والأكاديميّة في الكتابة كنت أكتب مثله وكأنّني في نزهة فكريّة لأنّ الأصالة ليست بتقليد ما نعرفه بل هي عملية خلق وتجديد، وبقدر ما ينطلق المبدع في حياة الإنسان تكون فيه قوى ظاهرة وباطنة أو إنسانيّة تدفعه إلى التجاوز والعطاء المستمرّين.

• جملتك الشعرنثريّة تحاول استنباط الذات والوصول إلى دفائنها العميقة، هل هي ناتجة من إحساس سيريّ لأديبة تحاول بناء العالم بالكلمات، أم هي معايشة وتفاعل لا قرار له؟

– الكتابة ينبوع يتدفّق من الذات. وهي حركة الكيان الإنسانيّ شعوراً وفكراً لأنّ العمل الإبداعيّ يحاول تطهير العالم لأنّه نور ومعرفة فأنا أعيش لحظات سكونيّة مضيئة كالحالة الروحيّة، أو كالحالة العاطفيّة. فادخل منطقة السكر الروحي التي توقظ الموضوع وتفجّر الكتابة وتكون اللغة طاقة انبهار في سحرها، فتخلق نشوة الأحاسيس لأنّ الذي يكتب وهو يتألّم، يكتب بدمه لا بقلمه.

• يُرى أنّ مجمل إبداعك يحاول محاورة المطلق واللامتناهي، وهي فكرة يقوم بها أحد اثنين: العالم أو الفيلسوف، وهما من يحاولان ترجيح الفكرة على الصورة، هل تجدين في ذاتك شيئاً من أحدهما؟ وكيف يفرض ذاته عليك؟

– الفنان يبدع في الزمن المطلق، ويمتدّ إلى أبعد مما هو متحقّق في الواقع لأنّ رؤيته تجاوز مستمر، وأفق لا متناه. لخلق المادّة المحسوسة أو المدركة من أجل غاية جماليّة وإنسانيّة. فأنا أحاول تصوير قيم جوهريّة ثابتة توهجّ الأسلوب فالتجربة لا تنفصل عن الأثر الأدبيّ لأنّها توقظ حياة المشاعر. أرى أنّ الفنّ يزدهر في ظل روح المغامرة الدائمة.



• يلاحظ فيما تقدمينه تفوّق الفكرة والصورة الفنيّة على الموصوف، كما يلاحظ التوهان الفني في ثنايا النصوص، لمَ يوجد مثل هذا عند كاتبة مديدة التجربة؟

– تتداخل المعاني مع العالم الداخلي، وتفيض الشحنات من الذات، فالكلمة لا تعبّر عن الشيء ذاته، والخيال هو الذي يخلق الصور لأنّه الرقة الخفية في الشعور، والتعبير عمّا هو خفي ينبع من حالة النشوة والإلهام في انفعال الذات الصادقة ومن قاموس الطبيعة الواسعة. فالخيال الذي يصوّر الأفكار هو الابن المدلل لآلهة الفن لأنّه دائم الحركة والتجديد.

تتداخل المعاني مع العالم الداخلي، وتفيض الشحنات من الذات، فالكلمة لا تعبّر عن الشيء ذاته، والخيال هو الذي يخلق الصور

• في مقصوصك لا تتشكل عقدة ولا تتشابك عوالم، إنّما تسرد وقائع كأنها يوميات مرسومة على غير هدى، هل من توضيح لمثل هكذا حالة إبداعيّة؟

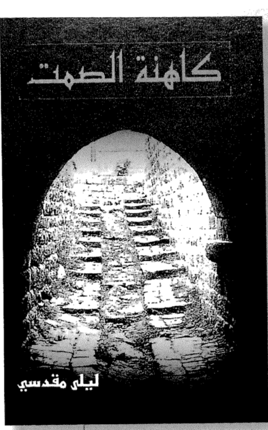
– بما أنّني راهقت مع جبران، وأحببت الإنسانيّة مع طاغور، وحلمت بالمدنية الفاضلة مع أفلاطون، واستوقفني برنارد شو بقوله: ((اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية)).



أصبحت الكتابة وليدة أحداث في الحياة، وليس للحياة قاعدة معيّنة في الترتيب، ولا نماذج معيّنة في الألوان. لأنّ أصالة المبدع ليس فيما عرفه بالتقليد والتكرار، لأنّه لا يوجد شكل ثابت ومقدس في الفن، وكلّ كتابة صادقة تمثّل جدلها الخاص ولكل كاتب فرادة في الإبداع، والإنسان المغلق والخائف من الجديد المتطوّر، يحاول خنق الروح والعقل فلا بدّ أن أحلّق في جزر الحريّة مع مساحة الورق لأرسو على موانئ الحرف وشواطئ الكلمة.

• يشكل حبك أبجديّة الحياة المتآخية مع الفنّ السامي، هل وجدت لمشكلة الحبّ حلاً، قلته بين ثنايا إبداعك، أم مازلت ترينه ذلك السحر العصي وما هو ترتيبه في منظومة القيم لديك؟

– حاولت إعادة الحبّ إلى نشأته الأولى، لأنّه وسيلتي للمعرفة، وحاولت



المرور بالحبّ الإنسانيّ لأتوصّل إلى منطقة الحبّ الإلهي، وأنا بجعة في نهر الحبّ، لم ترتو الوردة.و لن ينضب النهر.لأنّ الحبّ معرفة، وهي تفتح آفاق ما وراء الواقع وهو نقطة النور لانطلاق التجربة ونوع من الشعور أو الوعي الكونيّ وهناك صلة وثيقة بين الحبّ والفن، لأنّني ابنة صلوات الحبّ الإنسانيّ المجدولة بضفائر الشعر ولولا الحب لانتفت أسباب الحياة، منه تصدر المعرفة الحقيقيّة لأنّه يرتبط بمعاني الخير والإنسان والوطن والأم.....إلخ.

• أدبك بعامّة يذكرنا بالحياة الأولى ويظهرها ببهاء، رغم الارتكاس القيمي اللافت، كيف تتغلب لديك مساحة البياض، أهي حقيقة حياة؟ أم هي أحلام تعيشها أديبة كواقع كلي؟

– مساحة البياض هي الكلمة، لأنّ لها معنى إبداعياً، ومعنى إنسانياً ينتج عن مخزون الأحاسيس، وهي هاجسي المصيريّ الذي يشعّ من إشراقة المعرفة ويتعرّج مع الحالة الإنسانيّة، والوجدانيّة، والواقعيّة، وهي تفتات من عشب القلب، وهي فعل لذّة للتعبير عن الألم والمعاناة، والبوح بمكنونات الطبيعة الخلاقة، فالحياة خيوط متشابكة وبالكتابة أفكّك الخيوط وأواجه التجربة وهي وسيلتي للتغلّب على الضعف والقهر والمعاناة، لأنّها أسلوب حياة وخلق للشخصيّة الإنسانيّة، ومعرفتي متضافرة مع الكتابة الحالمة لأنّني أدخل بها مدن الأساطير التي لا تنتهي.

• يقدّر للحواس ارتواء معين، وتصبح في حالة رضى أدبيّ، ويراك المتابع سهماً لم يصل إلى النبع الحالم، رغم تنامي الإبداعات، ما السرّ في ذلك؟

– لن يكون عندي أي شيء أكثر خياليّة من الواقع، لأنّه قائم على الرؤية والروح وحدها تصيغ العالم وتحوّله إلى فن إنساني.

ألم يقل النفري: الجنّة اثنتان؛جنّة النعيم، وجنّة المعرفة، فهل أرتوي من جنّة المعرفة وأهل المحبّة يحجّون بمحبّتهم، لأنّني من خلال الحبّ أتوغّل في الإنسان لحفظ التوازن النفسيّ وإيقاف الزحف المادي.

• يلفت في إصداراتك أمران متكاملان هما: الشكل الجميل والعنونة اللافتة، هل هي عمليّة نفسيّة فنيّة تكامليّة ام أنّ يد الإخراج لها دور في ذلك؟

– الجمال الحقيقي لا يكمن في الشكل الجميل فقط.بل بما يوحي إليه هذا الشكل من معنى إنسانيّ، والعنوان ينبثق من مضمون النص أو القصيدة أو القصّة.و هل تختار الوردة عطرها؟

لن يكون عندي أي شيء أكثر خياليّة من الواقع، لأنّه قائم على الرؤية والروح وحدها تصيغ العالم وتحوّله إلى فن إنساني.

• يجسد الفنّ الحقيقيّ تجربة ينطلق منها نحو اللامتناهي جماليّاً، هل تجسّد رواياتك تجارب سيرية / غيرية معيشة، أم أنّها دفق لمخزون نفسي يسيل من معين الروح؟

– السائد في النقد المعاصر أنّ التجربة لا تنفصل في الأثر الأدبيّ أو الفنيّ عن أسلوب التعبير عنها. فالكتابة تبدأ من أفق الحلم الإنسانيّ.و المبدع مرآة الكون وتكمن قدرته في التعبير بإحساسه وهو يحاول أن يخلق عالماً جديداً، وأنا وجدته مع الإنسان والطبيعة والحبّ، في وحدة وانسجام تامّين وتبقى الكتابة مسافة صامتة من لحظة مضت لأدخل لحظة تأتي وانطلق بها بلا حدود لأنّ الحدود تقسم الكتابة لذا أتركها بلا خارطة ترسم حدوداً في الإبداع والأشكال... و الأفكار الجديدة هي تعبير ذاتي عن الحريّة والصدق، وتحطيم كلّ القيود، لخلق المادّة وتنوّعها.

• يختلط في جملتك الواقعي والإبداعيّ مع السرياليّ مع الذاتيّ، كيف استطعت الجمع بين هذه التيّارات المتناقضة؟

– الحلم ينميّ القوانين العقلانيّة والمنطقيّة، ويسلم المبدع إلى كونه الخاص وحالة الحلم أكثر قرباً إلى الفكر الأصيل. وإلى طبيعة الإنسان العميقة. وهو في حالة من فيوضات الكتابة، قد يكون الحلم. فكرة. أو خيالاً. أو صورة داخلية. أو حلم يقظة أو تجربة تنبثق من مملكة ما وراء الشعور، لأنّه القاع الروحيّ. ومنه تنبع إشراقات المعرفة على مملكة الورق، وهل نستطيع تحمل الواقع لولا صبوات الأحلام؟

• غاية الفن الأولى هي إعادة تصوير الواقع، كيف آخيت بين الحلم والواقع فيما تكتبين؟

– حين ألمس الجمال يتسرّى كالنور الداخليّ الخفيّ، أشعر أنّني في فراغ اللهب وهو لهب جماليّ يجعلني أنتشي ولا أصحو أبداً. وأعبّر عنه بالنثر أو بالشعر، أو بالتأمّلات وكلّ ذلك بطريقتي الخاصّة، لأنّ الفن ضباب مسكون في صور إبداعيّة ترتقي بأشكال الوجود الإنساني، فأتغلّب على كلّ ما هو سيىء، وسلبي في هذا العالم.

• للصوفيّة أثر ملموح في جملتك الشعريّة، ويحسبك المتابع تحاولين

ارتياد الأبعاد اللامرئيّة بجمل إشراقيّة، هل تأثرك بالصوفيّة كان عن إيمان بمطلقها، أم كان عن رغبة في الخروج من أسر الزمان والمكان؟

– التصوّف فلسفة إنسانيّة مصدرها الحب وبهذا يحلّون مشكلة الفلسفة التي تتساءل عن معنى الحياة، والمتصوّفة يمثلون غصناً من أغصان الملاذ الروحيّ فالتجربة الصوفيّة حيّة تتغلغل في القلب ليصبح عرشاً للرحمة والنقاء والمحبة، وهي مذهب عالميّ يتلّون بلون كلّ أمّة وعقائدها، فكنت هائمة في فيوضات إشراقيّة، والهامات قدسيّة، فالله محبّة، والدين محبّة، والحياة محبّة، وكأنّي أحيا في وجود آخر مع ابن عربي الذي قال:

أدين بدين الحب آنى توجّهت
ركائبه فالحبّ ديني وإيماني

• يقال إنّ الجميل الذي ينشئه الإبداع أسمى من الجميل الموجود في عالم الواقع، ما رأيك في ذلك؟ وكيف تجسّدينه فنيّاً؟

– أجمل شيء أن يعرف المبدع ما يكتب، لأنّنا بالكتابة نستطيع في هذا العصر المتخم بالعنف والفوضى والعبث والمادّة أنّ نرتقي بالإنسان، ومخزون التجارب هو الذي يسمو بالمعنى والخيال والحلم، وهو ما يسمّى ــ الخلق الذاتي ــ لأنّي لا أستطيع الفصل بين الفكر والحياة، ومهمّة المبدع أن يخلق الجمال حتّى ولو لم يكن موجوداً من تأثير مشاعره، فتتفتح نوافذ روحه لتعطي صورة الجمال، وأظن أنّ المتألّمين يلجؤون إلى الكتابة حين يمتصّهم الألم.

• أنت من المبدعات المعدودات في جغرافيا وطننا، هل تجدين من فرق بين إبداع الأنثى وإبداع الرجل؟ وفي أيّة زاوية يكمن تفوقها؟

– أرى أنّه لا حياة لمجتمع إذا لم يكن فيه نساء، لأنّ المرأة روح المجتمع، أمّا في الأدب، فهناك أبجديّة واحدة ليست مؤنّثة لأنّها انشغلت عن حصاد العقل، وحرقت زمناً طويلاً من الثقافة والعلم، وحين انطلقت كان سلاحها العلم وليس الإبداع، وحين بدأت تكتب كانت تبحث عن خلاصها الفرديّ، وحصارها كان ضد إنسانيّة الإنسان أمّا الرجل فكانت انطلاقته وحريّته أكبر، فالمرأة تكتب بإحساسها عن واقعها والرجل يكتب بفكره وجرحهما واحد، ويجمعهما الإبداع فالقرآن الكريم خاطب الجميع بلغة واحدة، وهناك مبدع أو غير مبدع، شعر أو لا شعر، وكلّما تدرّجت المرأة في دروب الوعيّ والثقافة، كان إبداعها عمّا تعانيه أوسع وأشمل وأجمل.

• دخل التعبير النسوي منتزعاً حقه في الحياة، وبدأت الكاتبات يشغلن مسلحة فكريّة لا بأس بها في أدبنا، أين تضعين نفسك بينهن، ومن هي الكاتبة التي يحملك إبداعها بعيداً؟

– أنا لا أحب الألقاب والتقييم والمحطات...لأنّ رحلتي طويلة الأمد مع الكتابة وأشعر بمتعة ونشوة حين انفصل عن العالم الخارجيّ وأعيش في دائرة الكتابة السحريّة، وكأنّني في صومعة شمعتها نور الحرف، ولا أريد أن أخرج منها أبداً وأتمنّى أن يتمتّع كلّ إنسان بعالم الثقافة والمعرفة، لذا أهدي أكثر كتبي. ليس لأنّي ثريّة. إنّما لأنّي أحزن أن يبقى الكتاب مقهوراً في رفوف المكتبات، ولكلّ كاتبة إبداعها وتجربتها، لذا أبتعد عن التسميات واعذرني عن متابعة الإجابة على بقيّة السؤال.



• رسائلك والشاعر طلعت سقيرق، فيها أصالة وإبداع يذكر برسائل غسان وغادة، ومي وجبران، هل ترتبطين مع من ذكر بهذا الجنس النادر في أدبنا، أم أنها محاولة ظلت يتيمة رغم جماليتها الآسرة؟

– تجربتي مع الشاعر طلعت سقيرق تجربة فريدة وجميلة، تراسلنا دون أن تلتقي وأردت أن أحيي بها ./ذكرى مي وجبران/ وكان كتابنا /زمن البوح الجميل/ أمّا غادة وغسّان فالموضوع مختلف لأنّه ناتج عن تجربة معيشة وجاهيّة زمن البوح الجميل ليس محاولة يتيمة وكم تمنّيت ألا يتوقّف الشاعر ــ طلعت ــ لكن... كان لدي بعض الرسائل الجميلة منه، فأبدعت منها عملاً أدبيّاً ــ لم يطبع بعد عنوانه ــ ((رماء ورسائل حب))

• للوطن نصيب من إبداعك ظهر في كتابك (عرس قانا) الأوّل – إذا جازت التسمية – كانت الجملة فيه مغمّسة بالدم، ربّما لأنّه ظهر والجرح ندي، هل (لقانا) الجديدة وأطفالها نصيب في الذاكرة المتجددة؟

– الوطن ذاكرة البقاء..... وبعد كتابي عرس قانا..... كان مخطوطي قرنفل فلسطين ثمّ مخطوطي الثالث: وردات من شهيد إلى أمّه.

أرى أنّه لا حياة لمجتمع إذا لم يكن فيه نساء، لأنّ المرأة روح المجتمع، أمّا في الأدب، فهناك أبجديّة واحدة ليست مؤنّثة

* كاتب من سوريا

اشتغال الحواس في قصص يحيى حقي وعلي القاسمي

ادريس الكريوي *

ان المصادر والثقافات التي يستقي منها القاص علي القاسمي ابداعه القصصي - فيشكله نمطاً خاصاً به لا يقاسمه فيه احد - عديدة ومتنوعة ومنتقاة بعناية فائقة، وهي احياناً بادية للعيان يستطيع المتلقي ان يضع اصبعه على مصدرها واصلها اذا اوتي ثقافة عامة، او قد يرشده الكاتب نفسه اليها بأن يذكر صاحبها في ثنايا القصة او مطلعها او يوري بخصوصيات اسلوب صاحبها.. وهي جامعة بين الفلسفة والتأمل والتصوف والادب ومدارسه النقدية والتاريخ والفكر والشعر والقصة والموضة والمسرح والسينما والمعلوميات والحضارة والعولمة.

وهذا الكم الهائل من المرجعيات التي تؤثث فضاء القصة مفردة او في اطار مجموعة عند القاسمي قد يتحول الى مذهب وقناعة واتجاه واسلوب في الكتابة فيتبدى لك احيانا (موباسانيا) و(محفوظيا) وقد تختلط في قصصه امشاج متباينة من هنا وهناك شرقاً وغرباً في الآن ذاته، فيتشبع بمطالع سومرست موم وفجائيات فاغنر وعلمية زولا وعبثية كامي، وبساطة وتوثيقية الكتّاب ذوي الحساسية الجديدة الذين يلتقطون الذهب والقراضة والنفاضة من سلة واحدة ولكن بملاقيط

حقي

متعددة تمسك الدقيق والسميك ايضاً.

واذا نفى احد نقادنا الممارسين لفن القصة - ممارسة مجرب ومجدد - ان يكون القاسمي مثلاً صورة لقصاص من القصاصين الكبار بمصر وسورية والعراق والمغرب، وله تبريراته الصائبة في ذلك، وقد بدأ باستحالة شبهه بيحيى حقي، وهي الاشارة التي استوقفتني اكثر وانا احاول كتابة هذا المقال الذي عقد العزم على اجراء مقارنة بينها، مرتكزاً على رأي ناقد مغربي كبير هو عبدالفتاح كيليطو صاحب كتاب الكاتب وصنوه - حسب التازي - او الكاتب وبدائله او نسخه Lauteur et ses doubles ولما التهمت عيناي مبررات التازي خفف ذلك من غلواء اقتحامي هذا الموضوع «ببساطة لأن هؤلاء (يقصد حقي والخراط وحيدر حيدر والربيعي ويوسف ادريس وواسيني الاعرج وغلاب وبرادة من المغرب) لهم مواقعهم في خريطة القص العربي المعاصر كما أن علي القاسمي له موقعه في هذه الخريطة التي تتحول معالمها ببطء شديد»(١).

فإنه - مع ذلك - لا يمكن انكار التشابه بين القاسمي ويحيى حقي في زاوية - بل في زوايا عدة - من زوايا الابداع القصصي، ومنها:

١- تركيزهما - معاً وبشكل فيه بعض التفاوت الشكلي والنوعي - على التراث والعلاقة بين العلم والشعوذة والثنائية: شرق غرب، حضارة بداوة، تقدم تخلف.

٢- مباشرة الموضوع من اول سطر او من اول كلمة احياناً متأثرين بالمدارس الغربية خاصة عن سومرست موم، الذي آثر في حقي واقر اديبنا بذلك «أنا اعلق اهمية كبيرة جداً على اول كلمة في القصة، لأن مشكلة القصة كلها تنحصر في اول كلمة.. وقد تعلمت لا من نقاد بل من الكاتب سومرست موم»(٢).

٣- تصويرهما - معاً - الحيوان تصويراً يسقط عليه طبيعة انسانية ويخرجه من عالمه الحيواني الى عوالم ارحب.. وهذا يحتاج الى دراسة مستقلة.

٤- تصويرهما - معاً - الأشخاص تصويرا حسياً يعتمد على الحواس اكثر، وهذا مجال بحثنا، لأن الحواس مصدر الجمالية سواء استقلت الحاسة بعملها المقرون بها او اشتركت حاستان فأكثر في التصوير واضفاء الجمالية على الوصف، او عندما تنوب حاسة عن اخرى في الوصف وهي جمالية رصدها حقي والقاسمي معاً في التيار التصوفي، وبرزت في قصص القاسمي التي تصور الحب الشفاف الذي ساهمت في «هلهلته»

النعوت التصوفية.

وقد قدم لنا المرحوم الدكتور عبد الله الطيب ارضية صلبة تبني عليها جمالية الحواس مستمداً بعضاً من اسسها من علماء الجمال كهيجل، وراداً اثرها الى التأمل البسيط والاحساس الصادر من الانسان، اي انسان دون شروط مسبقة، ودون حاجة الى الاغراق الفلسفي لفهم الظاهرة».. وعندي انها حقيقة حسية تدركها انت بالحواس، وبخاصة السمع والبصر، وحدها ان كل ما سر النفس من طريق الحواس الخمس (او هي ست ام سبع) لا سيما العين والاذن، هو جميل، والجمال خصال مدركة بالحواس، وبخاصة هاتين الحاستين معاً، او منفردتين، من شأنها ان تسر النفس، فمثال المسموع: الصوت الحسن، ومثال المرئي، المنظر الحسن، ومثال المسموع المرئي: الشلال مثلاً: فإن له منظراً حسناً، وخريراً حسناً.. ولعلك تقول لماذا خصصت السمع والبصر دون سائر الحواس؟ والجواب عن ذلك اني وجدت ان المذوقات والمشمومات والملموسات جميعاً ادخل في حاق الالتذاذ الجسدي، من المرئيات والمسموعات. وكأن ما يلذ شمه او ضمه او ذوقه، يعطيك شعوراً جسدياً محضاً، خالياً من الابعاد الزمانية والمكانية بخلاف المسموع والمرئي، فإنهما لا يخلوان من بعدي الزمان والمكان.. لذلك كان استعمال المرئيات في معرض التوضيح والتبيين شائعاً عند العلماء والنقاد الوصافين ولذلك ايضاً كثر تشبيه كثير من المدركات المسموعة بالمدركات المرئية بغرض التوضيح والاظهار»(٣).

وفحوى هذا الرأي نجد له حضوراً اجرائياً في مجموعة يحيى حقي (قنديل ام هاشم) والقصص الملحقة بها، وكذا في مجموعتي علي القاسمي (رسالة الى حبيبتي) و(صمت البحر) وبعض قصصه التي لم تتضمن بعد في مجموعة، كالكومة – القارب – في الهواء الطلق.

وقبل عقد المقارنة وجرد محطات الوصف الحسي عند الكاتبين، تجب الاشارة الى رأي يحيى حقي وهو يعبر عن قناعته بتوظيف الحواس في تصوير الشخصيات، وهو رأي او فلسفة لها قيمتها في تقويم القصة عند حقي، يقول: «انني التزم ما قدرني الله وهو التأمل والوصف، واكبر همي هو وصف الاشخاص والاشياء، واستعين في هذا الوصف بحواسي الخمس جميعها لأكمل الصورة. وقراءة قصصي تتضح فيها حاسة الشم بدرجة كبيرة وهذا غير مقصود، وانا عند الكتابة لا احس اني اتخذ من ذلك وسيلة، ولكن لمجرد الصدق، فعندما اتجول مثلاً في الغورية، هل يمكن ان اصف نفسي وانا اسير في الغورية دون ان اتناول رائحة الحي؟ وهذا يحدث بالنسبة للقصص التي تدور في الأماكن التي تتطلب استخدام حاسة الشم فيها(٤).

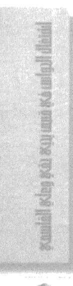
واذا كان يحيى حقي قد رسم خطاً لتصوير شخصياته اعتماداً على الحواس واقر بذلك، فإن علي القاسمي عبر عنه من خلال تداخل الشخصيات وتقاطع الاحداث

وهذا لا يعني ان يحيى حقي لم يوظف من الحواس الا الشم، لأننا سنرى فيما بعد – تسخيره كل الحواس حسب المواقف ان على الانفراد او في اطار جمعي تشكيلي يعطي الصورة الابعاد والزوايا المكتملة. وسنرى في قنديل ام هاشم ما يزكي هذا الرأي الشمولي، وقد ظهر في قصص اخرى غير القنديل وملحقاتها عندما ركز حقي على شبقية «جاسر» بطل قصة (ابو فودة) من مجموعته (دماء وطين) اعتماداً على الحركية وعلى عنصري الزمان والمكان كما ذكر عبدالله الطيب ذلك سابقاً، وقد فطن الناقد احمد الهواري الى الفكرة ذاتها: «ان يحيى حقي لا يكاد يترك حاسة من الحواس الخمس الا سخرها لفنه وطوعها في صياغة فنية، فكل التفاصيل عن «جاسر» استمدها القارئ من رسم يحيى حقي لحواسه، وهي صور ملموسة تعتمد الحركة، اللمس، اللون، الرؤية، الشم، وليس ادل على ذروة الشبق الذي سيطر على كيان جاسر ورغبته في اطفاء شهوته من خاتمة المشهد السابق، فوصف المكان وتحديد الزمان والاعتماد على الحواس وعنصر الحركة كلها تآزرت في الكشف عن الشخصية القصصية وما يمور في اعماقها.

واذا كان يحيى حقي قد رسم خطاً لتصوير شخصياته اعتماداً على الحواس واقر بذلك، فإن علي القاسمي عبر عنه من خلال تداخل الشخصيات وتقاطع الاحداث واسترجاع الذكريات والافصاح عن الحب، ووصف الحالات والأمكنة.. كما عبر عن اعجابه بهذه الآلية من خلال انتقائه آراء النقاد والقصاصين والشعراء، ومن تعاطفه مع كل ما هو حسي ورد في اوصافهم وصورهم بصرياً كان ام لمسياً.. فقد مهد لمقاله عن الغيطاني بمقتطف من الرواية المدروسة (نوافذ النوافذ) يجمع من مختلف الحواس ما يعبر عن المبتغى في هذا المقال:

«لا التلقين، ولا المعاينة عند اللحيظات الفارقة المصاحبة للانتقال من حال الى حال، ولا المسارات التي حددت لي مجال الرؤية واتجاه المداولة، انما انا موشك على التوصل بقبس من المعنى، ولمس الحافة بعد طول تطلع وتساؤل مصحوب بحيرة تلي الاخرى، مفضي بكلي الى كافة ما لا يتوقف امامه الآخرون بالفحص والبحث»(٥).

وفي سبره اغوار التجريب عند الغيطاني يرصد توظيفاته اللغوية الشعرية ويلخصها في خاصتين: الأولى اتساع التأويل. فقد استثمر تجربته الصوفية في تنمية لغة سردية تستخدم الترميز والتخييل فتتحول الكلمات الحسية الى رموز مجردة لحالات من وجد الروح.



ويتحدث عن اشراك الغيطاني القارئ في الحث انطلاقاً من (تقنية النافذة) حتى يسمح للناظر (وهو المتلقي) بالمشاركة في الابداع، فإنه يرد تصور الغيطاني الى مدرسة (الجشطالت) الالمانية التي تميل في تصورها الى استكمال الانسان الاشكال الناقصة التي يراها – وهو في اسقاطه ذلك على الغيطاني يؤمن به ايضاً ويستبطنه، والنموذج من قصته التي يكمل فيها صورة المرأة في الحاسوب، الا يمكن ان يكون القاسمي قد تأسى بالغيطاني عندما كتب قصته (القارب) «كان خالد كثيراً ما يجلس في الشرفة، ويطيل التأمل اكثر مما يرسم او يقرأ، ظننته اول الامل يتأمل البحر او يسرح نظره في امواجه او يتطلع الى غروب الشمس.. ولكن بدا لي فيما بعد كما لو كان يحدق في القارب كأن عينيه شدتا اليه بأسلاك غير مرئية»(٦).

ومن الصدف الغريبة والممتعة في آن، ان يتفق ناقدان – عند حديثهما عن الخصائص الاسلوبية للقاسمي – من خلال مجموعته القصصية الثانية (صمت البحر) فيحددانها في عشر خصائص، ولكن لا يذكر اولحيان من ضمن هذه الخصائص التصوير الحسي المنبعث من توظيف الحواس، في حين تطرق عز الدين التازي في «ملاحظته» الخامة الى لغة الوصف عند القاسمي الملخصة في الشفافية والمتراوحة بين لغة القراءة وعالم القص، تسم صاحبها بالشاعرية (من الشعور والاحساس لا من القريض) المعتمدة على الحس البصري بالخصوص، وقد عبر الناقد والمبدع التازي عن ذلك بجملة رائعة ومعبرة عن الغرض «وكأن طاقة الوصف في المجموعة

هي عين راصدة ترصد العالم لعين اخرى رائية»(٧) وقد جاء عند اولحيان – عرضا لا ضمن التصنيف العشري – رأي مماثل يقر فيه بإدخال القاسمي الاحساس في تصويره، وبإضفاء الحسية على تصويره وتصوير المشاعر والعواطف، وذكر ذلك ليعبر عن انسجام نصوصه القصصية لأنها تسخر آلية واحدة موحدة هي التشخيص والحسية، ورأيه هذا قريب الى حد بعيد من اعتراف الغيطاني بسلوكه في القصة وباستمداد القاسمي له من خلال (النوافذ) يقول ابراهيم اولحيان: «ومن النادر ان نجد عند مبدع ما هذا الانسجام في نصوصه القصصية بحيث تكون بؤرة الاشتغال واحدة بمعنى ان الاحساس الذي يقود الكتابة عند المبدع هو نفسه، فالمبدع الحقيقي هو الذي يكتب عن الاشياء والاحاسيس بنفس التصور والرؤية، لأن رؤيته للعالم هي التي تقود كتابته وتضيء مساربها»(٨).

توظيف الحواس عند يحيى حقي

أ- في قنديل ام هاشم

لقد وظف يحيى حقي الحواس جميعها في مجموعته قنديل أم هاشم بتفاوت ملحوظ بينها وبتناوب في الاستعمال والهيمنة، فأحياناً يغلب الشم كما سبق ان عرفنا من خلال تصريحه، ومن خلال مبررات مقبولة، وفيها يتقاطع تصويره ووصفه الاحياء بأعمال واوصاف نجيب محفوظ عند تصويره الاحياء (الجمالية – خان الخليلي...) واحياناً تأتي الاوصاف والنعوت المستندة على حاسة البصر متتالية ومهيمنة في القصة برمتها، وتكاد تبهرك فقرة كاملة تتابع فيها اللقطات المعتمدة على حاسة البصر تتابعاً فوتوغرافياً فيرسم لك لقطة كاملة لا يترك فيها على مستوى الارض حقلاً ولا ساقية ولا دواب ولا اشخاصاً يسعون لرزقهم وعلى مستوى السماء لا يترك طيراً ولا غيمة ولا غباراً.. وقد يغلب السمع – تبعاً للحالة التي يصورها – فيشدك الى نغم الموسيقى وزقزقات الطيور او نداء المارة والباعة و اصوات السيارات.. وقد يجمع حاسة الى اخرى لأن الظرف او الشخصية تحتاج الى مزيد من الوضوح والتعريف وهذا حاضر بحدة ايضاً في المجموعة، وقد يلجأ الى انابة حاسة عن اخرى بطريقة عجيبة تشعرك بتعطل الحاسة المعنية اولاً بتلك الوظيفة وقيام الحاسة الاخرى بالوظيفة ذاتها بدلاً عنها.

ولنبدأ في رصد توظيفه الحواس من مبادئ وشعارات مقنعة استطاعت ان تملأ على الكاتب عقله فيسقطها – بعد ان يعلن عنها – على الشخصية او المكان او الزمان او الحيوان او الجماد ايضا. ومن هذه المبادئ التي سنجد لها فيما بعد تقاطعاً مع علي القاسمي قوله على لسان ابطال وبطلات المجموعة:

– الا تفهم الا تفطن الى ان دليل اقتراب عاهة العمى في السليم هو ان تبدأ يده في الابصار» ص٦٢.

فهذه فلسفة وقناعة لا يمكن ان يصل اليها الا مجرب (مكفوف مثلاً) او من عايشه، او من دأب على تصوير وتتبع سلوك المكفوفين.

لقد وظف يحيى حقي الحواس جميعها في مجموعته قنديل ام هاشم بتفاوت ملحوظ بينها وبتناوب في الاستعمال والهيمنة

وقوله ايضاً وهو يضع دستوراً يحدد مهمة الحاسة ودورها، وعدم الاستغناء عنها في الحياة في دعاء بالعمى على من لا يرى ويقدر الجمال ببصره، وبعدم الشم اطلاقاً لمن لا يستطيع شم عطر (نبوية) محبوبة اسماعيل: «لا رعى الله عيناً لم تر جمالها ولا انفاً لا يشم عطرها» ص٩٢. وفي نوع من الحدس المنبني على الحنكة والتجربة والمعايشة (السارد العالم) يلقن المتلقي – ليشده اليه – ان عيوب المرضى بالسل تشي بالعلة ونوع المرض اكثر من اية عيوب اخرى، وهو صادق الى حد كبير، فمريض السكري مثلاً او المعدة.. لا تفصح عيناه عن طبيعة المرض على خلاف (المصدور)، يقول: «اجتمعت في عينيه، فليس هناك عيون اقوى على التعبير من عيون المصدورين» ١٢٢.

وهذه المبادئ والشعارات التي رفعها يحيى حقي – وان عبرت عن حاسة البصر فقط – سنجد لها مثيلاً عند القاسمي كذلك، وكانا – معاً – يهدفان من خلالها الى وضع القارئ في اطار استخدام حاسته كذلك ومشاركة الكاتب في اعلانها.

وقد تصبح هذه الشعارات فلسفة واقتناعاً لا محيد عنه، بحيث تتشكل صورة الانسان عند – حقي – كما عند القاسمي كما سنرى – مؤسسة على البصر (العين) اساساً مضافاً اليها حاسة او حاستان اخريان: السمع او الشم او اللمس او البصيرة (القلب).

١- «ان الله قد اغدق نعماءه على الكون ولم يحرم منها انساناً له قلب وبصر» القديس لا يحار ص١٧٧.

٢- «ورأى – او خيل اليه انه رأى – وجهاً انسانياً ذا عينين وانف واذنين، ولكن عجباً لماذا لا تستقر نظرته على هذا الوجه؟ لم تنطبع له صورة في ذهنه، كأنما وجهه هوة لولبية، او سراديب ملتوية او صورة فوتوغرافية مهزوزة..» (كن كان ص٦٠).

وقد تحمل الظاهرة (ظاهرة توظيف الحواس) بعداً فلسفياً، فتتساوى الرؤية مع الحياة ومع العنفوان والفتوة والقوة... «خاللتك عاماً وبعض عام، فما سمعتك تنطقين بفكرة او تبدين رأياً.. ما تلوثت شفتاك بالحكمة، ولا نضح لسانك بالفلسفة.. ما سمعتك تذكرين ولا تأملين.. تثب الحياة الغضة من عينيك...» بيني وبينك ص١٩٠.

وتصبح النظرة (الرؤية الخاطفة) سبباً رئيسياً لجعل المتلقي – كالكاتب والسارد – يؤمن بالجبر والقضاء والقدر، وتصبح عنواناً للإيمان وافضاء اليه: «وتجيئين انت ايتها الفتاة الغريزة❖، فتكفيني نظرة واحدة من عينيك لأؤمن بالقدر والجبر.. لأنني الغيت معك منطقي وعقلي، وقنعت بالروح فآمنت» بيني وبينك ص١٩٥.

وحتى عند تصويره المجردات يمعن في اسقاط حاسة من الحواس على الفكرة او الخاطرة او الهاجس فيصفه بالأعمى، فقد وصف الغريزة والحظ معاً بالعمى وشبههما بالاعميين، كما شخص المرأة / الفكرة او اللحظة التجريدية ومنحها النظر ومتعها بالبصر، وجعلها وريثة العمى كذلك لأنها سليلة الغريزة والحظ.. «وأنت لا تستقر نظرتك على وجه واحد ولا تتريث.. تهبين، وما تقدرين اي مال تنثرين؟ أفأنت عمياء كأمك الغريزة وابيك الحظ؟» بيني وبينك ص٤٨٦.

واذا حاولنا جرد عدد الاوصاف والصور التي وظف فيها البصر كحاسة لاقطة في كل قصة من قصص المجموعة والقصص الملحقة بها فسنجدها تتشتت على الشكل التالي..

– قنديل ام هاشم: ٥ مرات يستقل فيها البصر ويهيمن على بقية الحواس في الصفحات: ٦١، ٦٢، ٦٩، ١٠٤(٢) – ١١٨.

و٥ مرات اجتمع فيها البصر مع حاسة اخرى: مع اللمس مرة واحدة، ومع السمع مرتين، ومع القلب (البصيرة) ثلاث مرات، في الصفحات التالية: ٦٢، ٦٩، ٧٢، ٨٥، ١١٧.

وهذه نماذج ممثلة فقط:

«وتلألأت على سيمائه نجابة لا تخطئها العين»

«من يقول له ان كل ما يسمعه ولا يفطن له من الاصوات، وكل ما تقع عليه عينه، ولا يراه من الأشباح، لها كلها مقدرة عجيبة على التسلل إلى القلب.. أما الآن فلا تمتاز نظرته بأية حياة.. نظرة سليمة، كل عملها أن تبصر...».

«فلا بصر مع فقد البصيرة..»

«له أذن فارزة واعية، ونظرة حية يقظة تريد أن ترى كل شيء وتفهم كل شيء».

«ورفع إسماعيل بصره فإذا القنديل في مكانه يضيء كالعين المطمئنة التي رأت وأدركت واستقرت خيل إليه أن القنديل وهو يضيء يومئ اليه ويبتسم».

أما توظيفه اللمس فقد جاء في حالة واحدة مشتركة مع حاسة البصر كما مر بنا، وكذلك السمع. واستقل الشم في حالة واحدة: «في وسط هذه الأجسام كان يشعر بلذة المستحم في تيار جار لا يبالي نقاء الماء.. روائح العرق والعطر لا تكربه بل يتشممها بخيشوم الكلاب..» ص٧٢.

وفي حالة اشترك فيها الشم مع الرؤية، وهي حالة واحدة فقط: «لا يرى شيئاً على الافق ولكن خياشيمه تتشمم في النسيم رائحة لم يألفها من قبل» ص٨٤.

ويتضح من إحصاء الحالات أن الهيمنة تجلت في حاسة البصر على خلاف ادعائه هو وادعاء الناقد الهواري، وإن كان ادعاء يحيى حقي يمكن تعميمه على قصصه كلها لا علي قنديل ام هاشم أما ادعاء الهواري فقد جاء مشفوعاً بارتداده إلى إقحام البصر بجانب الشم.

ب- في السلحفاة تطير

ونكاد نلمس هيمنة حاسة البصر في قصته السلحفاة تطير أكثر قياسا مع قنديل أم هاشم لأن حجم هذه أكبر من حجم السلحفاة تطير، بحيث تكررت حاسة البصر ٦ مرات مستقلة وجاءت حالة مشتركة مع حاسة السمع، وحالة واحدة لحاسة اللمس، في حين غابت حاسة الشم تماماً، وحضرت حاسة الذوق بشكل مفاجئ لا يكاد يحضر في قصصه إلا لماماً، أما الصفحات التي حضرت فيها خاصة البصر فهي: ١٢٨، ١٣٠، ١٣٢، ١٣٤، ١٣٧، ١٣٨، وحالة الجمع أظهرت في الصفحة ١٣٤ «جلس بجانبي كله عيون وآذان، وليس منه لسانه، أخذت اراقبه من طرف عيني». ولا حاجة الى ايراد النماذج يمكن تتبعها في الصفحات اعلاه.

ج- في قصة كنا ثلاثة أيتام:

جاءت ثلاث حالات تعكس حضور حاسة البصر ص١٤٢ وص١٤٥.

- وتقع عيني على صورته الفوتوغرافية الشاحبة على الجدار اراه يبتسم لي ويكاد يناديني.

- اخذت وانا خائف أتطلع على عيون شقيقتي على غفلة منهما وأسأل نفسي هل هذه عيون ظامئة جائعة؟

- أحدثها وأسارقها النظر، وإلا فكيف تقوى عيناي العاشيتان على مواجهة هذا الجمال كله».

في حين اجتمعت حاستا اللمس والشم في وصف واحد يقول فيه: «وجاء يومه المرجو وسلمته القابلة لفة لها لين العجين ورائحته...» ص١٤١.

بينما استقل اللمس مرة واحدة «وأمسكتها من ذراعها، لمسة فيها رعشة الغيظ والأمل» ١٥٠.

د- في قصة «كن كان»

يمكن ان نلمس امتيازاً في التعامل مع الحواس، تبعاً للشخصية المحورية التي اتسمت بالتقشف والزهد، وتناول الخضر والبصل خاصة.. الأمر الذي جعل الكاتب يتعامل معها من زاوية حاسة الشم ويتبينها بها دون سواها من الحواس، فغياب البصر والسمع له ما يبرره، وهو طغيان الرائحة.. وقد يتساوق توظيفها في هذه القصة بتدرج مقصود حيث تزول الرائحة تباعاً عن الشخصية (حسين) الى ان تتعلق بأداة من ادوات ماضيه وهي القمامة، فهي التي تجمع ترسبات حاضره لتكون منها ماضياً.

١- ومن تلك الرائحة المنتنة القاسية التي غمرت وجهه من فم هذا الغريب ص١٦٠.

٢- خفت الابخرة المنتنة شيئاً فشيئاً واستطاع حسين ان يقارب وجه هذا الغريب ص١٦١.

٣ انتبه حسين الى ان جواً من الطيب والرائحة الذكية تسطع من مخاطبه ص١٦٢.

٤- كان قد وصل الى داره، وفتح باب الشقة فإذا رائحة المرحاض تزكم انفه مختلطة بعفونة قشور البصل المتخلف في صفيحة القمامة.. ص١٦٤.

سنرى تقاطعات حية بين حقي والقاسمي في هذا الاطار الصوفي ونيابة حاسة على اخرى وافضاء البصر الى البصيرة.

ويؤكد ما قلناه بخصوص هذا التدرج الزمني من الحاضر إلى الماضي والانزلاق نحوه بتؤدة، ما قاله الناقد أحمد الهواري: «ويستند البطل (يريد بطل كن كان) إلى فكرة الارتداد أي الانسحاب من الحاضر إلى الماضي وينقش إدراكه على ضفاف نهر الزمن، هكذا ينتبه حسين - بطل القصة - «إلى أن جوا من الطيب والرائحة الزكية يسطع من مخاطبه» (لاحظ استخدامه للكلمات الموحية بشذا العرف ورائحة المسك، وتركيزه على حاسة الشم»(٩).

وفي هذه القصة نماذج شمولية واستبدالية سنعرض لها في حينها.

هـ- أما في قصة القديس لا يحار

فقد حاولت لقطة فيها أن تجمع بين اللمس والبصر والذوق في لمسة فنية من لمسات الفنان الرسام، التي تقدم لك شخصية القديس بمسوحه الخشنة وجلده الخشن تبعاً لذلك، ولكن يديه بيضاء رخصة الأنامل، تبدو للعيان كأحجار كريمة.. وسار وراءه نفر من أتباعه، خشن الجلد والملبس.. ما أصفى بياض يديه ورخاصة أنامله، يشد بها حافتي مسوحه، فكأنها مشبك من الأحجار الكريمة.. من يكون؟ ص١٧٣.

«وهنا وجد الشاب نفسه اسير نظرة فاحصة ماكرة هازئة كلها عطف وفهم، فيها بريق عين النهم وهو جائع مقبل على أشهى اطعمة، واضواء لمحة الحبيبة اذا ما شفى غلتها...» ١٧٦.

و- وفي قصة (بيني وبينك)

جاء توظيف الحواس على اختلافها عبارة عن شعارات ومبادئ توضيحية كما اشرت الى ذلك سابقاً، فوصف الغريزة والحظ بالاعميين، واعتبر البصر بمثابة العنفوان والحياة..وجعله مفتاحاً للبصيرة على طريقة المتصوفة، وهو اثر منهم عليه باد في هذه القصة وفي غيرها وان كان التميز جلياً فيها اكثر، وقد لمح الهواري الى الاثر الصوفي من زاوية توظيف الحواس في حقي: «ولا تخفى على القارئ قدرة يحيى على استخدام الحواس وتوظيفها لخدمة البناء القصصي، ومن المفيد ان نذكر بحديثه عن اثر الصوفية في تربية الحواس، ويشير النص السابق (قنديل ام هاشم) الى استخدامه لحاسة البصر، التي تفضي - في النهاية - الى البصيرة..(١٠).

وسنرى تقاطعات حية بين حقي والقاسمي في هذا الاطار الصوفي ونيابة حاسة على اخرى وافضاء البصر الى البصيرة.

ان توظيف حقي الحواس في قصصه، وايمانه بأهميتها في الحياة اليومية، جعله



نسيج وحده في هذا المجال التصويري، ورسخ المبدأ في ذهنه حتى اصبح قناعة، واداة لا يستغني عنها في جل قصصه، واذا كان قد جمع بين حاستين في كثير من النماذج مع حضور اساسي لحاسة البصر كما رأينا سابقاً فقد وظف في بعض الاحايين اكثر من حاستين، تكون حاسة البصر دائماً هي البؤرة تتضامن مع حاسة اخرى وتتضام معها تتضاف اليها اخرى وهكذا. وسأختار هذه الفقرة الكاملة من قصة كنا ثلاثة ايتام تصور لنا تراكمات الحواس وتفاعلاتها في الوصف والتصوير واعطاء المتلقي فرصة المتابعة والتذوق البصري والجمالي... «وضحكت فأسمعتني ضحكة تختصر العمر كله. فيها سذاجة الطفولة، ومرح الصبا، ومرارة التجربة. فم متهم وعيون بريئة لم تهتم بي كثيراً. وما وجهت اليّ غير نظرة او نظرتين.. وانا اجر رجلي جراً - كنت شاعراً بتعب من جس دقيق تناول روحي وجسدي بأصابع توهم أنها تمسح وتربت وهي تنقب.. شعرت انني عريت وقلبت ظهر البطن، وفحصت واختبرت، فيست قامتي وسبرت.. وزنت وكيلت.. عركت وعضضت بالأسنان، ورننت على الارض.. حركت اوتار روحي واستمع لموسيقاها.. ثم استخرج من مخبئه كتابي الدفين، فروجعت في النور صفحاته، وقرئت سطوره كلمة كلمة. كل هذا والعيون مترددة، والشفاه مستفهمة.. انصرفت وانا لا زال الوك في فمي لذة مذاقها..» ص١٤٩.

هذه فقرة تجمع كل الحواس في بوتقة واحدة نادراً ما يتوفق الكاتب في اعطاء صورة مشكلة من هذه الامشاج، فكأن الصورة جمع من قطع متنافرة من مرآة مصدعة.

وقد ينجح يحيى حقي في انابة حاسة عن اخرى كما فعل المتصوفة وقد بررنا تأثره بهم، او تماشياً مع الرياح الغربية التي تهب نسائمها عليلة فينعم بها المشارقة او تهب عواصفها جارفة فتقلع الجذور والنبتة من اصولها وترمي بها في المهامة والفيافي فتذوي بعد حين.

وكان اثر ابن الفارض واضحاً في ادبه، كما كان اثر بودلير جلياً كذلك، وهما من خيرة من وظفوا في فكرهما ما اصطلح عليه بـ(تراسل الحواس) وهي اداة تسقط مدركات حاسة ما على اخرى، اما لعجز الحاسة الاصلية عن القيام بمهمتها او لتفوق الحاسة البديلة في سبر اغوار المدركات اكثر، فيتحول البصر الى بصيرة، والسمع الى شطحات.. واللمس الى قشعريرة او اذكاء او احراق او بث الحيوية فيها.. يقول الباحث عبد الخالق محمود عبدالخالق متحدثاً عن (تراسل الحواس): «يقصد الرمزيون بـ«تراسل الحواس»: «وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الاخرى فتعطي المسموعات الوانا وتصير المرئيات عاطرة.. وذلك ان اللغة في اصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، والالوان والاصوات والعطور تبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفاتها بعضها الى بعض يساعد على نقل الاثر النفسي كما هو او قريباً مما هو، وبذا تكمل اداة التعبير بوصولها الى نقل الاحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة او شعوراً، وذلك ان العالم الحسي صورة ناصعة لعالم النفس الاغنى والاكمل(١١).

إذا كان حقي قد وظف الحواس جميعها في قصصه، فإن القاسمي وظف هذه الآلية التصويرية في جلّ قصصه

وهذه بعض النماذج من قصة (كن كان) تبرز نيابة حاسة عن اخرى.

- «تناثرت فيها نجوم لامعة واخرى خابية لا يكاد النظر يستوعبها في مواقعها حتى تجد الاذن ان هذه النجوم المبعثرة مختلفات الالوان ينظمها نغم حلو جميل، لكل لون منها نصيب في ايقاعه ولكنه نغم خافت تشعر به الاذن ولا تتبينه، كأنها ايضاً عين ترى ولا تسمع» ص١٥٦.
- «.. وتعود اليه ذكريات قديمة، عيناه تتكلمان تارة بالسرورة، وتارة بالحزن» ص١٥٨.

ويلتقي محمود عبدالخالق مع احمد الهواري ومع الكاتب يحيى حقي نفسه عندما تطرقوا جميعاً - ومعهم تصريحه هو - الى غلبة حاسة الشم على جل الحواس رغم تشابكها ونيابة بعضها عن بعض، فحقي مثله مثل ابن الفارض المتصوف الكبير - يؤمن بتضافر الحواس وبتراسلها وتناوبها ونيابة بعضها عن بعض، مع تميز الشم عن بقية الحواس وتضمنه مقومات جل الحواس، فكما كان الشم منظوراً يحكم به على الحواس الاخرى عند ابن الفارض من خلال تائيته المشهورة، كذلك طغى عند حقي في قصصه عامة وفي (كن كان) على الخصوص.

ورأي عبدالخالق كما انطبق على ابن الفارض انطبق بشكل من الاشكال على يحيى حقي: «واصبح كل واحد من اعضائه يعمل عمل صاحبه غير مقيد بوصف واثر خصص به لارتفاع المغايرة والغيرية، فالعين تناجي وتنطلق واللسان يشاهد والسمع يبطش واليد تصغي وتسمع والسمع يرى والعين تسمع، وعن قدرة سارية في جميع اعضائه على كل شيء صار لسانه يداً ويده لساناً، يعمل كل واحد عمل اخيه، وللشم حكم اطراد القياس على سائر ما ذكر من الاشياء بأنه صار عين كل واحد من الاعضاء وكل واحد من الاعضاء صار عينه فهو يرى ويسمع ويبطش او يعكس القضية اي كل واحد يشم(١٢).

وعلى لسان احدى شخصياته في (بيني وبينك) يؤمن الكاتب بأن نهاية الانسان مقرونة بتعطل حواسه، فتعطلها هو الموت لا محالة، وهو الايمان نفسه الذي سيؤمن به علي القاسمي في قصة (اصابع جدي)، فهما قصتان تتقاطعان من هذه الزاوية (تعطل الحواس = الموت) وسأرجع اليها عند الحديث عن ادب علي القاسمي، يقول حقي على لسان شخصية بيني وبينك: «ولكن صبراً! سيأتي اليوم الذي انساك فيه.. حين يشيب شعري وتتساقط اسناني، وتنطفئ عيوني، حين يحتضنني الفراش فلا اقوى على التخلي من ضمته واستسلم اليه مضطراً واستريح.. حين افلح اخيراً في جر رجلي جراً لأبحث عن الشمس محدقاً في الناس وهم حولي تحديق المشنوق في جلاديه، حين لا استطيع ان ارى شيئاً اذ يكون شبح الموت واقفاً امامي اعد انفاسه قبل ان يعد هو انفاسي» ص١٩٣.

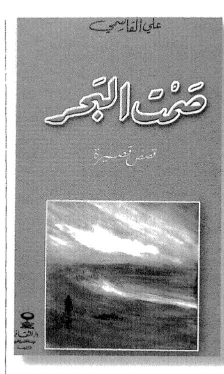
توظيف الحواس في قصص علي القاسمي:

اذا كان يحيى حقي قد وظف الحواس جميعها في قصصه، وصرح بذلك عن قناعة واكتشاف شخصي اولا، واكتشاف غيري من طرف احمد الهواري ومن طرف المتلقي المتتبع لإبداع يحيي حقي الرائع.. فإن علي القاسمي قد وظف هذه الآلية التصويرية في جل قصصه المجموعة او المبعثرة في بطون المجلات والجرائد كالملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية منذ سنة ١٩٩٧ او قبله بقليل.

واذا كانت المدة الزمنية الطويلة لممارسة كتابة القصة عند يحيى حقي تمنع بعض النقاد من مقارنة بعض القصاصين به: خاصة وان حقي كان رائداً في هذا الفن مع كوكبة من الاعلام كيحيى الطاهر ويوسف ادريس. فإن

المتلقي في هذا العقد الاخير - على الاقل - انتبه الى بعض الاقـلام الـتـي تـشق طريقها باستمرار وادب وصبر مجددة تـارة ومقلـدة اخـرى مدفوعة برصيد ثقافي لغوي ومعجمي ومصطلحي وبـرصـيـد مشكل مـن اطـلاع واسـع عـلى امثال الاقـلام الـسـابـقـة مـن المشرق او مـن الـغـرب الـذين طبعوا انتاج النصف الثاني من القرن العشرين بطابعهم: الواقعي - الكلاسيكي - الرومانسي - الرمزي - السوريالي.. وبرصيد ومخزون من اطلاع واسع على فـنـون اخـرى مماحكة كالفن التشكيلي والنحت والسينما والرقص.

وفي سماء هذه الاقلام بزغ نجـم عـلـي الـقـاسـمـي الـرجـل الموسوعي الذي افاد من هذه الموسوعية الـى درجـة تـنـوع قـصـة عـن اخـرى مـن حيث الحمولة الثقافية والمرجعية الثقافية والعلمية، وقد خلط هذه العلوم والثقافات المتنوعة والمتعددة في بوتقة واحدة وصهرها فأخرج منها سبائك تسر الناظرين وتبهر القارئين.



واذا كان وجه المقارنة في نظر البعض فيه نظر فهو من اوجه اخرى مطروح بحدة ويفرض نفسه ويحتاج من الكاتب نفسه الـى الاعـلان عنه خـاصـة في الخصائص المشتركة بينهما التي ذكرنا بعضها فـي الـبـدايـة: كمداهمة الحكي والحديث من الجملة الاولى، واستدعاء الـتـراث وطـرحـه. كقوة ومكسب يجب الحفاظ عليه والافتخار به.. وكتوظيف الحواس الذي دخل عالمه القصصي اما بتأثره بحقي وغيره او بدافع شخصي وتـخـصـص صـادر مـن ثـقـافـة نفسية وفلسفية وحكمية معينة.. وسـواء اكان يدري بهذا المورد الثر ام لا، فالاحساس والحواس حاضرة في ابداعه ويعكس ذلك تساؤله في قصته (القارب❖): «لا اعرف كيف تنشأ الاحاسيس ولا اعـرف مدى صدقها او كذبها، ولكن ذلك الاحساس الذي اصابني كائن فعلاً تترجمه كلماتي التي انطقها بصوت مسموع».

وقلما تجد قصة تتبرأ من حضور الـحـواس، او مـن نـدرة ذلـك الـحـضـور، مثل قصة الساعة التي لم توظف فيها الحواس، اية حاسة الا مرتين في بداية النص، وهما فعلان من افعال البصر، ولذلك مـا يـبـرره، فالنص كان مباشراً يحكي عن فقدان صديق سيدي محمد بوطالب زميل القاسمي، فالتركيز كان عـلـى الـوقـت والـزمـن وجـرد المـراحـل الزمنية وانماط الساعات، ودور العرب في استغلال الـزمـن قـديـمـاً، ليصل في الاخـيـر الـى هـدفـه وهـو اثـبـات ضبط المواعيد كقيمة عند الفقيد، فالمقام ليس مقام وصف، بل ليس مقام حكي وقص ايضاً بقدر هو الباس شخصية (البطل) لـبـاس الالـتـزام واحـتـرام الـوقـت ومـادة الدرس والمواعيد..

وتـدرج فـي تـوظـيـف الـحـواس في القصص غير المجموعة بين دفتي كتاب بشكل تراتبي، ففي قصة (القارب) مثلاً كان توظيفه الحواس على الشكل التالي:

البصر وما يدل عليه من افعال ومصادر ومرادفات ٢١ مرة
السمع ٤ مرات
اللمس مرتين
الشم مرة واحدة
فعل الاحساس وما يدل عليه٤ مرات

وفي الهواء الطلق❖
البصر ١١ مرة
السمع مرة واحدة
الشم مرتين

وفي (الكومة❖)
البصر ٥ مرات
اللمس ٣ مرات

> بـزغ نجـم علـي القـاسـمـي الرجـل الموسوعي الذي افاد من هـذه الموسوعية الـى درجـة تـنـوع قـصـة عـن اخـرى

ما ورد من صور معتمدة على توظيف الحواس في المجموعتين:

أ- رسالة الى حبيبتي❖:

في هذه المجموعة برز توظيف الحواس افضل واكثر من المجموعة الثانية (صمت البحر) ولكنني سأتطرق الى مواضع هذا التوظيف في المجموعة الاولى بإيجاز لأقف عند المجموعة الثانية وذلك لأن هذه المجموعة اولاً تشكل امتداداً للخط الذي سلكه في الاولى فهي عادة ابداعية، ولأن بعض نصوص هذه المجموعة ظهر قبل تأليفه المجموعة الاولى، ولأن المجموعتين معاً تكادان تتزامنان على مستوى الطبع. ولأن ما كتب عن المجموعة الأولى كان كثيراً قياساً مع الثانية.

ففي قصة وفاء تعددت افعال تنم عن حضور اكيد لحاسة اللمس بحدة: يلامس (٢) - احس - اشعر - وامسد، يمسدان، تـلامـس، اداعـبـهـا بـأطـراف انـامـلـي، احسست ببرودة الماء في قدمي، لا شك انه شعر ببرودة في قدميه ص٣٤.

وافـعـال واسـمـاء واوصـاف ومـصـادر تعكس توظيف حواس اخرى كالبصر (في لمح البصر - لم اعد ابصر شيئاً - كنت المح نظرات الاسى في عينيها.. ص٣٤.

وافعال.. تدلّ على مدركات سمعية، عند سماعه - انا استمع.. ص٣١-٣٤.

كما يلاحظ القارئ احياناً كيف يتدرج الـقـاسـمـي فـي ابـراز المتعة الحسية: الـق الـضـوء يـلامـس جـسمـهـا، وينفذ الـى اعـمـاقـي... فينبعث بـي احـسـاس لذيذ (المثير - فعل الاثـارة - النتيجة (الاستجابة).

ففي قصة (اصابع جدي) تحضر جل الحواس ولكن الهيمنة لحاسة اللمس، وهـذه القصة يمكن مقارنتها من حيث الحمولة الفلسفية والشعارية لاشتغال الحواس مع قصة (بيني وبينك) لحقي وكلا الاديبين يؤمن على لسان شخصيات القصتين بأهمية حاسة اللمس، وبأن النهاية اي الموت ناتجة عن تعطل الحواس وخاصة اللمس ففي اصابع جدي يؤمن البطل (الجد) واعتماد على حكمة وتجربة وممارسة - إن اصابة خنصر اليد ستؤدي بسرعة الى نشر العلة في باقي الاصابع فباقي اعضاء الجسم وسينجم عن ذلك الموت المحتوم: الخنصر - البنصر - الوسطى - السبابة - الابهام - الذراع = الموت وقد يلجأ - كحقي -



الى انابة حاسة البصر عن اللمس وعند اصابتها، وفق التدرج الذي اشتغل عليه القاسمي - ينوب النطق (اللسان) عن البصر، ثم يأتي الموت بتعطل الحواس وهي القناعة التي آمن بها حقي سابقاً.

وتتضافر الحواس في قصة (الذكرى) مع سيطرة اللمس كذلك، فاللمس جاء نتيجة اصطدام البصر بالجسم المتلفع بالسواد (ويذكرنا هذا المشهد بمشهد المرأة المتلفعة.. في قصة الكومة) كما سيكرر القاسمي - وكثيراً ما يلجأ الى التكرار النصي او الترادفي او التركيبي - التركيب التالي: (وتصلبت اصابعها على الورقة)، وهو اجراء يعني الموت او الاغماء او الشلل.. وتكرر هذا في قصة الرسالة من المجموعة الثانية (صمت البحر) وفي قصة (الاستاذ والحسناء)، كما كرر هذا التعبير الوارد في قصة (الذكرى): «اخيراً جمعت كل شجاعتي ورغبتي في اطراف انامليِ. وقبضت على المطرقة وطرقت طرقة واحدة مبتسرة» وذلك في قصة (الغيرة) على لسان الرجل الآلي.

وفي قصة (البندقية) تتضافر الحواس كذلك: «امسكت يدك اليمنى بكلتا يدي..».

- «تسربت منها رائحة المسك الى انفي وأبصرت لحيتك».

وفي قصة (الكلب ليبر يموت) يتقاطع مضمون القصة مع مبدأ يحيي حقي في منح الحيوان حضوراً انسانيا من حيث الاهتمام والخدمة والاعتناء واشراكه في بعض انشغالات الانسان.

كما يتقاطع توظيف حاسة اللمس مع التوظيف نفسه عند حقي.. «اذ ان مدام ديبون لا تفارقه البتة فهي تمرضه وتواسيه بلمساتها وهمساتها ونظراتها الحزينة.

اما قصة (الجذور في الارض) فموضوعها يتقاطع مع مواضيع يحيى حقي ومع غيره كذلك خاصة في نقطة حساسة هي حفظ التراث، والاقرار بالمواطنة.. والصراع بين الشرق والغرب كثيمة عجت بها كتابات حقي، (واديب) طه حسين، (وموسم الهجرة الى الشمال) الطيب صالح، و(الحي اللاتيني) سهيل ادريس و(عصفور من الشرق) توفيق الحكيم.. واحيانا القاسمي بتقنيات جديدة ورومانسية (اللغة - الفن - السلوك المتحرر..) وفي هذه القصة يلاحظ طغيان حاسة السمع لأن الفرق بين الشاب الشرقي «والزوجة» الامريكية / الغربية هو في الخطاب، اي في الحديث والتلفظ والصفاء، وفي الموسيقى، لمقارنة الاهازيج بالسيمفونية والسوناتا.. كما يحضر اللمس كحاسة ايضاً تؤجج من اشتعال الحاسة الاولى واشتغالها «اخذت اناملها الرشيقة تلامس اصابع البيانو.. وهي تمس كل واحد منها مساً خفيفاً».

ومما يؤكد طغيان حاسة اللمس في المجموعة كلها اكثر من غيرها من الحواس تتويج المجموعة بقصة (رسالة الى حبيبتي) التي سميت بها، وهي القصة الخاتمة التي تضافرت فيها جل الحواس ولكن اللمس، ظل سيد الحواس: جس نبضك - لمسته يداي..».

ولا يفوتني وانا اختم الحديث عن هذه المجموعة الاولى ان اورد بعض الجمل التي حاول الكاتب ان يضفي عليها طابع التصوف او (تراسل الحواس) او (العلاقات) كما وظفت عند الرمزيين وعلماء التصوف وشعرائه، وقد برزت نيابة حاسة عن اخرى في قصة البندقية.

- «لا بد انك كنت تحاول منذ برهة مخاطبتي بعينيك بعد ان ثقل لسانك وخفت صوتك».

- «.. الحكيمين اللذين كانا يتحاوران بأعينهما في مجلس عام بلا صوت ولا اشارة فيفهم احدهما الآخر..».

وبلغت انابة الكاتب حاسة عن اخرى ذروتها في القصة التي تحمل عنوان المجموعة، التي تختصر مضامين الصراع بين الحضارات في المجموعة كلها في جمل لعب فيها (تراسل الحواس) الدور الجيد: «شربته عيناي.. وعانقته اذناي، واستنشقته رئتاي، وغربته شفتاي، ولاكه لساني.. يمضغه فمي». فالعين تشرب والاذن تحضن وتعانق بدل الذراعين.

مما يؤكد ما طرحه محمود عبدالخالق آنفاً: فيترجم كل حس من حواسنا عن غيرها ما وضع له وغير ما ألفناه. فليس بعض الحواس بمنقطع منفصل عن بعض، بل هي متلازمة متماسكة متكاملة، تولد انسجاماً يرقى بنا الى ما وراء الطبيعة(١٣).

ب- صمت البحر*

اذا كانت حاسة اللمس اكثر حضوراً في المجموعة الاولى (رسالة الى حبيبتي) صدفة او بإيعاز من الكاتب القاسمي الذي حاول ان يعطي لها لحمة خاصة ويجعلها متقاربة المضامين- وهذا ما اكده الباحثون الذين تناولوا المجموعتين على حدة، خاصة ما ادلى به ابراهيم اوليحان بخصوص ادب القاسمي وخصائص كل مجموعة.. فإن سيطرة حاسة البصر في المجموعة الثانية يمكن لمسها احصائيا، ولكن هذا لا ينفي غياب الاخرى، بل على العكس كان هناك تداخل وتزاحم للحواس في جل قصص المجموعة، كما هناك استقلال لها ايضاً، فترى السمع يميز قصة ما اكثر مما يميزها البصر او اللمس او العكس.. واذا حاولنا تتبع قصص المجموعة مبرزين حضور فعل الحاسة او مصدرها او صفتها، فإننا سنفاجأ من ظهور طغيان التصوير المعتمد على الحواس عند القاسمي اكثر من يحيى حقي في قنديل ام هاشم دون ان نضع الطريقة والنهج الاسلوبي لها محكاً ومعياراً.

وهكذا، فإن فعل البصر ومشتقاته (ابصر - يبصر - مبصر - بصر - بصيرة - ابصار..) ومرادفاته: شهد - شاهد - مشاهد.. حدق - محدق - تحديق.. رنا - لمح - لاح..) تجاوز تداوله في المجموعة (صمت البحر): (٢٠٠) مرة كما قد يصل في الصفحة الواحدة الى ٨ مرات، كما في الصفحات ١٤ و٩٠ و٩٥.. كما قد تتراكم هذه الافعال او النعوت المعتمدة على الحاسة في فقرة واحدة مما يعطيها زخماً متميزاً ومن خلاله يبدو التقاطع مع يحيى حقي جلياً.. واذا احصينا الصفحات التي لا تتضمن هذا الوصف والتصوير فسنجدها قليلة جداً بما يقارب ٢٧٪ من المجموعة فقط من حيث الصفحات اما حضور الحواس كلها فقد جاء ممثلاً لـ٢٠٠ (بصر) + ٣٦ (سمع) + ١٤ (لمس) + ٩ (شم) = ٢٥٩ مرة.

ويمكن اعتبار الصفحات التالية بحق خير ما يمثل الحاسة الواصفة للمدركات: ص٣٩، بالنسبة لحاسة البصر وص٦٨ بالنسبة لحاسة السمع، وص٨٠ بالنسبة لحاسة اللمس، وص١٢٧ بالنسبة لحاسة الشم. وهي التابعة لقصة (عارضة الازياء)، التي تبرز تشابه القاسمي مع حقي.

وأستعمل القاسمي فعل الاحساس ومشتقاته: احس - احساس - حاسة - محسوس، ومرادفاته: شعور - اشعر - مشاعر: مرات عديدة في الصفحات التالية: (١٠، ٢٨، ٣٧ (٢) ٤١، ٤٧، ٥٠ (٤x) ٥٢، ٦٣، ٦٦، ٦٧، ٧٠، ٨٠، ٨٦، ٩٠، ٩٦، ٩٧، ١٠٩، ١١٩، ١٢٣، (٢x) - ١٢٧ ومن خلاله يمكن ان نستشف حكمه على الانسان / العدم، الذي لا مشاعر له: «ترى هل عاد بشراً سويا وهو محروم من جميع المشاعر البشرية التي تجعل من الانسان انساناً ام انه مجرد انسان آلي يتحرك وفق برنامج منطقي عقلاني» ص٥٠. ومثل قوله: «العمر لا يقاس بالسنوات بل بلحظات الهناء وعمق الاحساس بالعواطف والمشاعر» ص٩٦، وهو سؤال طرحه القاسمي مدوياً قبل هذه الجملة «ولكن ما قيمة الايام والشهور والسنين في بحر الزمن؟ واجاب عنه بطل قصة (الشاعرة) بأنه هو العواطف والاحاسيس. وقد طرح يحيى حقي السؤال نفسه في القنديل.

وكان طرح القاسمي شبيهاً بطرح حقي

عندما انطلق من مبادئ ورفع شعارات تؤطر فعل الحواس وقيمتها، وهو طرح سيبرز تقاطعاً هاماً بين الكاتبين، وهذه بعض مظاهر المبادئ والشعارات التي رفعها القاسمي وللقارئ ان يستحضر مقابلاتها عند حقي مما اوردنا سابقاً.

تعطل الحواس: «وتتعطل حواسنا عن عملها الاعتيادي لتحل محلها حواس لا محسوسة» ص٢٨. «واشعر دون ان اقدر على استخدام حواسي.. بحيث يتساوى وجودي مع العدم» ص١١٩.

قيمة الرؤية: ربط القاسمي، مثله مثل حقي، العينين بتكامل الانسان، فهما عنوانه والمعبران عنه وعن وجوده، «فإذا كان الكتاب يقرأ من عنوانه، فالعينان عنوان الانسان» ٢٩.

العين مصدر الحب: فقد جاء على لسان بطلة قصة (الاستاذ والحسناء) ما يؤكد ان العين منبع الحب وشعاعه.

١- «انت الجمال وانت الفن من شفتيك ارتشف رحيق الحياة ومن عينيك اتعلم العشق والهيام» ص٣١.

٢- انشغلت في عينيه لهب العشق يحرقه» الشاعرة ص٩٧.

العين حكم لا يخطئ: «الا يمكن ان يكون كمال ابنهما بالتبني» هذا احتمال معقول جداً تدعمه رؤية العين ويؤيده منطق العقل. ص٤٥.

تعالق البصر والبصيرة.

١- «فجسدها على الشاشة ام ان بصيرة الاستاذ فريد هي التي نفدت». ص٢٩.

٢- لم احب يوماً حباً حقيقياً يمتلك مشاعري ويأسر عقلي ويعمي بصري وبصيرتي عن رؤية الواقع والحقائق بجلاء..» ص٥٢.

البصر معيار زمني

لقد تكررت استعمالات الرؤية والرفة واللحظة والطرفة عدة مرات في المجموعة فعبرت عن محسوسية الزمن ولحظيته او طوله وقهره.. ومنه:

١- «بحيث لا تستغرق منه الاجابة على سؤال او التوصل الى قرار اكثر من رفة رمش» ص٥٤.

٢- «ويختار الانسب منها ليجيبك بدوره شفوياً بعد اقل من لمح البصر» ص٥٥.

واذا تجاوزنا هذه المبادئ والشعارات والفلسفات التي تنامت عند القاسمي فكونت لديه ما يشبه القناعة بدور الحاسة في التصوير والوصف، وجعلته لا يستغني عنها - كآلية اساسية - في عمله واسلوبه فإننا لا بد واجدون في المجموعة خصائص اجرائية ومعالم كبرى كالتي وجدناها في قنديل ام هاشم وما لحقها من قصص، واهم هذه الخصائص المشتركة:

لجوء الكاتبين معاً الى مباشرة الموضوع من الجملة الاولى او العبارة الاولى، وتوظيف الحاسة في هذه المباشرة. ففي مطلع قصة (الشاعرة) مثلاً سيبدأ القاسمي قصته بالفعل (نظر) «نظر صلاح بحنان.. كانت تحدق في السماء» ص٩٣، وهو الفعل الذي يتساوق مع نهاية القصة، وهو الفعل الذي رأينا كيف استعمله القاسمي - مثله مثل حقي - متأثراً بكتاب غربيين امثال سومرست موم.

وكيف انبهر القاسمي بأسلوب الغيطاني الذي يرى عوالمه البشرية والطبيعية من النافذة فيوظف فعل المشاهدة والاشراف من عل والاطلالة من كوة او منفذ لا تخترقه الا العين، ومشهد وصف الحقول تجري في الاتجاه المعاكس من داخل مقصورة القطار تكرر عدة مرات او من نوافذ السيارة ايضاً كما في قصة الشاعرة.. ولدلالة العنوان في توظيف الحواس دور شيق كذلك (فأخضر العينين) كعنوان للقصة اول ما يصدم القارئ / المتلقي ستتبني عليه مدركات حسية اخرى، ما دامت العين هي الانسان كما رأينا، فانبهار الفتاة بخضرة العينين جعلها تضعف امام الرجل المتطور، وجعلها تتقصى الحقائق لبلوغ اصل وابوي هذا النموذج الرائع، وستصدم بالحقيقة.

«الا يمكن ان يكون كمال ابنهما بالتبني؟ هذا احتمال معقول جداً تدعمه رؤية العين».

وفي اطار تبدي صورة الانسان المتكامل انطلاقاً من النقطة الصغيرة (العين) - وهنا لا بد من اثارة التأثير الجشطلتي على الكاتب، كما ردد في موضع من مواضع المجموعة - كان الكاتب يشكل صورة الانسان / المرأة الفاتنة على شاشة الحاسوب، واعتماداً على التدرج سيحقق المبتغى الذي هو الجمال والجاذبية» على هيأة رموش وطفاء، اه ان الصورة تتضح الآن، انها عين انسان، وبعد هنيهة يتشكل فوقها

ربط القاسمي، مثله مثل حقي، العينين بتكامل الانسان، فهما عنوانه والمعبران عنه وعن وجوده

حاجب ازج، انها عين امرأة، وسرعان ما ظهرت الى جانبها عين اخرى لها، الحسن نفسه والجاذبية ذاتها، امرأة يعلوها حاجبان مقوسان.

واذا كانت النماذج التي رأينا عبارة عن جمل وعبارات مقتضبة يظهر فيها توظيف الحواس خافتاً، واحياناً على شكل مبدأ او شعار يقدمه الكاتب ليبرز فيه تلمس المدركات بحواسها الاصلية او بحواس متداخلة، كما يبرر ذلك، فإن في المجموعة الثانية، كما في المجموعة الاولى - اوصافاً تدخل الحاسة كآلية ملتقطة في اكثر من ثلاثة اسطر، وقد تتضمنها فقرة كاملة، بل اكثر من فقرة احياناً. كما في قصة (الرسالة) مثلاً من ص١٤-١٧ في قوله: «تتعثر عيناه بعقارب الساعة المثبتة على الحائط، عقارب ثابتة لا تتحرك ولا تدور. او هكذا تبدت لعينيه اللتين ارهقهما الارق يصوب نظراته اليه بين لحظة واخرى يستحثها على الحركة حتى يكاد يدفعها برموشه، بيد انها ابطأ من ارجل سلحفاة خائفة منكمشة في صدفتها، بطيئة حتى السكون، يسمع دقاتها ولا يلحظ تحولاتها، تعلم ان الصوت اسرع من الصوت.. كلما عزم على التركيز على عمله وتوجيه نظره الى الاوراق امامه الفى رأسه مرفوعاً بقوة خفية وعينيه منجذبتين بشدة الى عقارب الساعة..» «ص١٤، وكما في ص٣٧، (الاستاذ والحسناء).. وفي فقرة من فقرات قصة (الغائبة) ص٩٠، وقصة (الشاعرة) التي تبرز شرود بطلة القصة (ملك) في العوالم «التفت الى ملك مرة اخرى، كانت تنظر الى الغيوم المتحركة.. ثم تنظر الى المواشي.. تنظر عبر نافذة السيارة.. وتتمثل لعينيها تارة اخرى. بعينين يبكي في محاجرهما الخريف.. نظر صلاح الى عينيها المتعبتين وملامح وجهها الذي ارهقه الحزن والسهاد والقلق». ص٩٥. وفي (رسالة من فتاة غريرة) مراراً ص١١٠ وص١١٣ يقول الكاتب على لسان البطلة جامعاً الحواس الثلاث: الشم والبصر والسمع باعتبارها حواس شاهدة على الحب وموقعة عليه، كأني بالكاتب يرسخ غلواءه في القلب عن طريقها كلها وبمساهمة كل واحدة بجانب اختها.. «اراك في بياض الياسمين وفي اصفرار النرجس وفي احمرار الاقحوان اشمك في عبق الورد، وشذى الفل، وعطر الزنابق، واشاهد ملامحك في براعم الازهار واوراق الاشجار واسمع صوتك في خرير الجداول وهبوب النسيم وحفيف الاغصان، فكيف تريد ان انساك؟ بربك قل لي كيف؟» ص١١٠.

والقارئ لا شك لاحظ تقاطع القاسمي مع حقي في هذا التعبير الجميل، فبطلة القاسمي كفاطمة النبوية بطلة حقي



في القنديل تبلور حبها لإسماعيل في كل شيء تراه عندما كانت مبصرة او في اي شيء تسمعه ويحدث نغمه اثراً في قلبها او في اية رائحة جميلة تعبق في (خياشيمها) عندما فقدت بصرها، وتتراكم الحواس كذلك في قصة عارضة الازياء ص١١٦.

ويبلغ التقاطع ذروته بين الكاتبين عندما يصفان معاً منظراً مخيفاً او رهيباً لجلالته وقدسيته او لوحشته، كما في فقرة طويلة من قصة (كن كان) ليحيى حقي ومشهد من مشاهد التأمل والرهبة والانبهار بالتراث والتاريخ في معبد عشتار عند علي القاسمي وكلاهما وصف الموقف بنوع من الخشوع والخوف والتوجس والترقب، تكاد الرؤية (حاسة البصر) تنحسر وتحل محلها اولاً حاسة السمع المرهفة التي تسمع ما لا يرى (هاتفا او مناجاة او همساً)، ثم حاسة اللمس التي مارست سلطتها بالتخيل تارة (حيث انها لم تحصل بعد) او بالشعور والايهام تارة اخرى، فكأنك تتابع مشهداً رهيباً من مشاهد المخرج السينمائي الشهير ألفريد هتشكوك، واذا كان القاسم قد جمع اشتات الصورة ومحطات الاحساس عبر نتف من عدة صفحات لأن الهاجس يحضر ويغيب ويعاوده مراراً، من ص٦٢-٧٠ فإن حقي قد ضغط بوصفه الصاعق المخيف هذا في فقرة كاملة رائعة، يستحب ايرادها لإبراز جلال الموقف اولاً ولإظهار تدرج الحواس، وتعطل بعضها وفقدان الوظيفة لديها، فاسحة المجال لحواس اخرى ليضطلع بالمهمة بدلها.

«لم يكد يسير بضع خطوات بعد هذا الخاطر حتى خيل اليه انه يسمع زحيراً شديداً يتلاحق من ورائه. هل يجري في اثره احد؟ اجهد اذنيه فلم يسمع وقع اقدامه، ومع ذلك استمر هذا الزحير يسرع اليه، ويدنو منه طمأن نفسه يقول لها: لعله وهم وخيال.. فالليل عالم مجهول مليء بأصوات غريبة لا نتبينها، ثم سار قليلاً فإذا يد تلمس كتفه، والزحير يكاد يشق صماخ اذنيه، سمع حسين وقرأ ان شعر الرأس يقف عند الذعر، ولم يكن يصدق، في تلك اللحظة احسّ كأن يداً قاسية جمعت شعره في قبضتها.. وشدته شداً قوياً يكاد يتمزق منه جلد رأسه. وشعر حسين بأن اليد التي وقعت على كتفه لوح من الثلج..»❖

اما القاسمي فقد وصف الموقف المتقطع المعاود بين الفينة والاخرى، بشكل اقل قليلاً من روعة وصف يحيى حقي، للمبرر الذي ذكرته، فقد قطع المشهد الرهيب الى ثلاثة اجزاء:

١- «حين شعرت - ربما عن طريق حاسة سادسة - بأن كائناً ما او شخصاً ما مرق من خلفي خارجاً من ممعبد عشتار» ص٦٦.

٢- «لم اعد اسمع بعد ذلك فقد لف الدوار رأسي وتاه بصري فأغمضت عيني، وانا مستند الى التمثال» ص٦٨.

٣- «احسست بحركة مريبة خلفي صادرة من معبد عشتار، ادرت وجهي بسرعة لمحتها منطلقة نحو بوابة السور الجنوبية..» ص٧٠.

يبلغ التقاطع ذروته بين الكاتبين عندما يصفان معاً منظراً مخيفاً اورهيباً لجلالته وقدسيته او لوحشته

وتجلى التقاطع اخيراً في محاولة كل منها ان ينيب حاسة عن اخرى، وقد مر بنا كيف نجح حقي في هذه التقنية التي وظفها المتصوفة والرمزيون وسموها (تراسل الحواس) او العلاقات وعبر عنها بشار قديماً (والاذن تعشق قبل العين احيانا)، وبلورها شعراً محدثون في اشعارهم وفي تقديمهم لقصائدهم كما فعل عمر ابو ريشة، ولا اعدو الحقيقة اذا قلت ان القاسمي قد اطلع على ديوانه لأن المرجعية التي استمد منها الشاعر كالجاحظ وديك الجن الحمصي لها حضور في قصص القاسمي كذلك، يقول ابو ريشة «كأني بالمرأة تحب من اذنيها لا من عينيها»(١٤).

وهذه نماذج موجزة للقاسمي ينيب فيها حاسة عن اخرى وتتقاطع مع ما جاء عند يحيى حقي:

١- واحس بأنفاسها تلامس وجهه بينما كانت عيناها تشعان رضا وامتنانا» (الظلال الملتهبة، ص٨٠).

٢- وعندما عادت حسناء الى ابيها، اشرأبت عنقه مستفسراً بعينه عن الطارق: (الغائبة، ص٩٢).

٣- وعيناك تلتقي عيوننا تصافحها بلطف ثم تنفذ الى اعماقنا بشدة...» (رسالة من فتاة غريرة، ص١٠).

فهذه النماذج المستشهد بها - وهناك نماذج أخرى غيرها - تبرز التقاطع الاسلوبي عند القاصين من هذه الزاوية (توظيف الحواس)، ومن زوايا اخرى ذكرتها في المقال، كفيلة ان تجعل القاسمي قد تأثر بيحيى حقي بشكل مباشر او غير مباشر، عن طريق الاعجاب والاقتداء او عن طريق الاغتراف من المرجعيات الفلسفية او المنهجية الواردة من الغرب. وتجعلنا نقر بالتقاطع او التقارب، وتدعو الباحثين الى مزيد من البحث في هذا التقاطع، والى رصد الظاهرة عند واحد منهما مستقلاً عن الآخر، فهو موضوع شيق يغري بالبحث كما تغري مواضيع اخرى عندهما معاً كتوظيف التراث وانسنة الحيوان.

• كاتب من المغرب

الهوامش

١- مجلة عمان، العدد ١١٧، ص٨٥.
٢- مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢، ص١٨٢.
٣- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها الدار السودانية لعبدالله الطيب، ج٢، ص٤٧٨، ٤٧٩.
٤- فصول، المرجع السابق، ص٢١٧.
٥- مجلة عمان، العدد ١١٢، ص٢٢، نقلاً عن رواية نوافذ النوافذ للغيطاني، ص١٢٩.
٦- عمان، العدد ١١٥، ص٧٥.
٧- عمان، العدد ١١٧، ص٨٧.
٨- عمان، العدد ١١٠، ص٧٠.
❖ لاحظ ان للقاسمي قصة بهذا العنوان «رسالة من فتاة غريرة» في مجموعته الثانية «صمت البحر».
٩- مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢، ص٦٢.
١٠- المرجع نفسه، ص٦٢.
١١- مجلة الثقافة، السنة الثالثة، العدد ٣٦، سنة ١٩٧٦، ص٣٥، نقلاً عن المدخل الى النقد الادبي لغنيمي هلال، ص٤٨٢.
١٢- المرجع نفسه، ص٣٥.
❖ انها السنة التي اكتشف فيها شخصياً اول نص للقاسمي وبالتحديد ٥ نيسان، ١٩٩٧.
❖ مجلة عمان، عدد ١١٥، ص٥٦، وقد ظهرت قبل ذلك في الملحق الثقافي لجريدة العلم في بداية الالفية الثانية.
❖ العلم الثقافي، ٥ نيسان، ١٩٩٧.
❖ العلم الثقافي، ٧ آذار ١٩٩٨،
١٣- الثقافة، ص٣٥، نقلاً عن الرمزية في الادب العربي الحديث، انطوان غطاس، ٥٥-٥٦.
❖ صمت البحر، علي القاسمي، دار الثقافة، ٢٠٠٣.
❖ قنديل ام هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص١٥٩.
١٤- ديوان عمر ابو ريشة، دار العودة، بيروت، الطبعة ١٩٨٨، ص٣٢٧.



شيء من العزلة

عزمي خميس *

لعل أنسب عنوان يليق بهذا العصر الذي نعيش هو " الإستباحة " .. استباحة الإنسان الفرد. الولوج الى خصوصيته دون استئذان. اقتحام سمعه وبصره والتجول في دهاليز ذهنه ووطء أعصابه دون هوادة. حتى جدران بيتك لم تعد تحميك أو تردُ عنك حمأة الضجيج وزعيق العجلات وجنون مكبرات الصوت وطوفان الثرثرات وصراخ الباعة المتجولين، وعويل الأطفال المنبعث من الشبابيك، وزوامير مواكب الأعراس وجماهيرها المدججة بالحماسة والفرح العنيف!

مضى الزمن الذي كان يسمح لك بالعزلة، والخلوة.

مضى الزمن الذي كان يتيح لك التأمل والصفاء والسكينة.

لهذا تحلم بشارع هادئ تحفّه الأشجار الباسقة، تمشي فيه على مهل فوق أوراق الخريف، تملأ صدرك من النسيم الرخي، ترهف سمعك لوشوشات الريح وأصوات تكسُر الأوراق الجافة تحت قدميك!

تحلم بمقعد خشبي عريض في حديقة شاسعة، تتناثر في أرجائها أعمدة الضوء الخافت الذي ينهمر بنعومة فوق أحواض الزهور والممرات الحجرية النظيفة!

تحلم بشلالات الياسمين المتدفق من فوق أسوار البيوت في صباح ندي ، يختلط شذاه بعبق قهوة طازجة ينتشر فوق الرصيف!

تحلم بالعصافير التي توقظ الصبح بزقزقاتها الجذلى.

تحلم بالصمت الجليل الذي تنصت اليه في شرفة تطلُ على الليل الساجي.

ويأخذك الحلم بعيدا الى قبّة العالم حيث السهوب الجليدية التي تسكنها الوعول والأيائل. أو نحو الخلجان الوادعة التي تستلقي رمالها الناعمة مستسلمة لمداعبة الأمواج الخجولة . أو نحو الغابات المهيبة التي تستحم بالندى الأبدي وتتعطر بشذى الصنوبر والسنديان والصندل!

تحلم بمن يرافقك في تجوالك الخيالي هذا، الذي تستطيع أن تحدثه بلا كلام، وتصعد معه مدارج الأفق البعيد، وتتحرر وإياه من أوضار هذا الزمن المخبول الذي حوّل الإنسان الى مزق مستباحة!

تتذكر أزمانا مضت، أسماء عرفتها وقرأت عنها ولها، فتغبطها على ما كانت فيه:

- سورين كيركجارد الفرد المتوحد المتأمل ، في عزلته عن غثاء الناس، المكتفي بسلامه الداخلي العميق.
- كازنتزاكي المتجول في صباحات القرى اليونانية بين حواكير العنب والتين أو المتأمل في أسرار الوجود في جبل آتوس.
- هيرمان هيسه المتوغل في جبال الألب، معانقا أشجار الغابات، أو قابعا في كوخه الجبلي النائي عن الضجيج.

عمالقة لا عدّ لهم ولا حصر، أنجبهم زمن مضى كان أكثر جمالا، فقد كان الجمال قيمة عليا ينشدها المفكرون والأدباء والفنانون ولا يفصلونه عن القيم التي يؤمنون بها ويبثونها في أعمالهم.

لذلك لم يكن الجمال يتجلى في التماثيل واللوحات وفنون العمارة التي أبدعوها فقط، بل كانت كتاباتهم الفلسفية جميلة، ورواياتهم وقصائدهم ومسرحياتهم وسيمفونياتهم جميلة ، وهي التي لا تزال حتى اليوم تضفي هالة من جمالها على بشاعة أيامنا وتشوهات واقعنا.

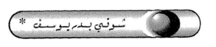
زماننا هذا قاس وصلف، يستبيح حتى عوالمنا الخاصة الداخلية.

فما الذي ستبدعه إن كنت لا تستطيع أن تخلو الى نفسك ساعة من نهار أو طرفا من ليل؟!

* كاتب أردني
azmikhamis46@hotmail.com

من الأدب العالمي

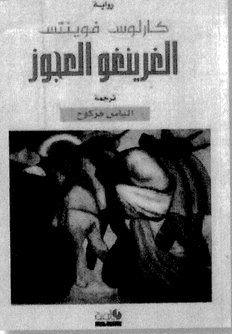
كارلوس فوينتس
روائي المكسيك وأمريكا اللاتينية



"لقد ولدت لأكون روائيا".

كارلوس فوينتس

في النصف الثاني من القرن العشرين حدثت طفرة كبيرة في مجال الأدب في أمريكا اللاتينية، ظهر خلالها عدد كبير من الكتّاب والشعراء، جسدوا في ساحتهم الإبداعية أدبا إنسانيا، وفكريا حقق على المستوى الخاص والعام نقلة كبيرة في آداب هذه القارة شكلا ومضمونا، بحيث انعكست آثاره بقوة على الأدب العالمي، وتحققت من خلال ذلك العديد من الرؤي والتجارب الفنية الحديثة غزت وطالت بأشكالها ومضامينها ساحات الأدب في كل مكان شرقا وغربا.



نذكر أبدا، من هؤلاء الأدباء " بابلو نيرودا" شاعر شيلي العظيم صاحب التجليات الثورية في الشعر العالمي المعاصر، والروائية التشيلية إيزابيل الليندي صاحبة روايات "بولا "، و" حب في الظلال "، وغيرها من الروايات المتميزة الناطقة بتجليات المرأة وحدسها وهواجسها الخاصة، والكولومبي جابرييل جارسيا ماركيز صاحب الرواية الشهيرة " مائة عام من العزلة "، وواقعيته السحرية التي أصبحت نموذجا سرديا كان له تأثير عميق على سرديات الرواية المعاصرة، والأرجنتيني جورج لويس بورخيس، الشاعر والقاص الذي لا يباري في فنه والذي استمد من ألف ليلة وليلة كثيرا من أعماله القصصية، وأرنستو ساباتو صاحب روايتي " النفق "، و" أليخاندرا " أو الهاوية، وخوليو كورتاثار الذي حققت روايتاه " الأسلحة السرية " و" ماريل " شهرة كبيرة ، وفي كوبا كل من إليجو كاربنتييه الدبلوماسي صاحب الرواية الشهيرة " مملكة هذا العام " التي صدرت عام ١٩٤٩ والتي يستحضر فيها تاهيتي وأساطيرها، ورائعته الأخري " الخطوات الضائعة "، والتي يجسد فيها أعماق غابات الأمازون في جنوب أمريكا، باعتبارها الرحم الأخضر الحي لأمريكا، ورينالدو أريناس والتي تمتاز قصصه بغلبة الرمز الى جانب الحس الأخلاقي الفياض والغوص العنيف داخل الشخصيات، وفي بيرو، نجد ماريو فارجاس يوسا صاحب روايات " المدينة والكلاب " التي يجسد فيها حياة المراهقين في كلية " ليما " وروايته الممتعة" المنزل الأخضر " وقد سبق أن رشح هذا الكاتب نفسه لرئاسة الجمهورية في بيرو منذ أكثر من عامين، كما نجد في البرازيل كلاً من باولو كويللهو صاحب رواية " الخيميائي " أو ساحر الصحراء التي ترجمها الى العربية الروائي بهاء طاهر، وجورج آمادو صاحب روايات " أرض ثمارها من ذهب "، و" دروب الجوع "، و" باهيا "، وفي المكسيك كلاً من أكتافيو باث شاعر المكسيك العظيم، وخوان رولفو صاحب رواية " بيدرو بارامو " التي صدرت عام ١٩٥٥ والتي كان لها تأثير كبير على أعمال كثيرة في أدب أمريكا اللاتينية، والتي أوحت لجارثيا ماركيز بكتابة رائعته " مائة عام من العزلة "، وأيضا الكاتب ب. ترافن الروائي المكسيكي الغامض، وكارلوس فوينتس روائي المكسيك ومفكرها الكبير، وأحد الكتاب الذين حققوا على المستوى

المحلي والعالمي حضورا روائيا وفكريا متميزا للغاية. وعلى الرغم من هذه الشهرة الكبيرة التي حققها هؤلاء الكتاب جميعا على الصعيد المحلي والعالمي، إلا أن الأهتمام العالمي بهم كان قد تأخر كثيرا، فقد كان عليهم أن ينتظروا سنوات طويلة قبل أن يتمكنوا من حصد جوائز الإبداع العالمي شأنهم في ذلك شأن كل أدباء دول العالم الثالث. وقد تمكن خمسة من هؤلاء الكتّاب من الحصول على جائزة نوبل في الأدب، فقد فازت الشاعرة التشيلية جابرييلا ميسترال بجائزة نوبل عام ١٩٤٥، وهي أول من فاز بها في أمريكا اللاتينية من الرجال والنساء، كما فاز بالجائزة أيضا الروائي الأرجنتيني " ميجيل إنجيل أستورياس " عام ١٩٦٧، وهو صاحب رواية " السيد الرئيس " التي ترجمها ماهر البطوطي، ولحق به جابرييل جارسيا ماركيز عام ١٩٨٢ حينما لفت الأنظار إليه بصدور " مائة عام من العزلة "، وفاز بها أيضا شاعر المكسيك الكبير أكتافيو باث عام ١٩٩٠، عن مجمل أعماله، كما حصل العديد منهم على جائزة سرفانتس التي تعتبر أكبر جائزة للإبداع الأسباني. فقد فاز بها الكوبي " إليجو كاربنتييه " عام ١٩٧٧، وفاز بها الأرجنتيني " جورج لويس بورخيس " عام ١٩٧٩، وفاز بها من أوراجواي " خوان كارلوس أونيتي " عام ١٩٨٠، كما فاز بها الروائي والمفكر المكسيكي الكبير " كارلوس فوينتس " عام ١٩٨٧.

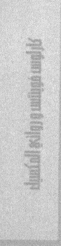
كارلوس فوينتس

وسط هذه الكوكبة الكبيرة من أدباء أمريكا اللاتينية يقف كارلوس فوينتس كواحد من أكبر روائيها، وألمع مفكريها، وأحد الكتاب القلائل الذين أرسوا دعائم كتابة سردية جديدة في مجال الرواية في أمريكا اللاتينية، وحققوا باقتدار ثراء فنيا وفكريا لفن الرواية في آلية متناغمة مع معاصرية من الكتاب في هذا المجال، وهو أحد الرموز الرئيسية في الأدب المعاصر في قارة أمريكا اللاتينية. بقي كارلوس

وسط هذه الكوكبة الكبيرة من أدباء أمريكا اللاتينية يقف كارلوس فوينتس كواحد من أكبر روائيها، وألمع مفكريها

فوينتس مجهولا لدى القارئ العربي مثل معظم كتّاب أمريكا اللاتينية، الى أن صدرت في بيروت ترجمة لروايته المهمة " موت ارتيمو كروز " التي أكسبته بعد صدورها شهرة وسمعة عالميتين، وقد ترجمها للعربية محمد عيتاني وصدرت عن مؤسسة الأبحاث العربية عام ١٩٨٤. وهو منذ أكثر من خمسين عاما لم يتوقف عن الكتابة وتقديم أعمال روائية مدهشة لقرائه المغرمين بنتاجه السردي في كل أنحاء العالم، فقد استطاع أن يعبر بصدق عن الواقع المعاصر المعيش في أمريكا اللاتينية، خاصة في بلده المكسيك، والتي تنتمي الى بلدان العالم الثالث، وتمثل أعماله الأدبية في الأوساط النقدية الغربية بما يسمى بسرد اللاتينو- أمريكي. وقد تأثر كارلوس فوينتس بمواطنه الشاعر والناقد أكتافيو باث، كذلك بالشاعر خوزيه غوروستيزا، ولقد تبدى هذا التأثير في الإشكالية المصاحبة لمبادئ ومثل الثورة المكسيكية التي احتفي بها فوينتس في معظم أعماله الروائية، حيث تتميز أعماله بوجه عام باستخدامه لمرحلة ما بعد الثورة المكسيكية كخلفية تتحرك عليها شخوصه، وتتجسد من خلالها أحداث ومواقف إبداعه.

ومن ثم فقد عبر كارلوس فوينتس في أدبه الروائي والقصصي عن بلده المكسيك خير تعبير حتى قيل أن من كان يريد أن يعرف النواحي الإجتماعية والسياسية والإقتصادية عن المكسيك يقرأ روايات كارلوس فوينتس. والمكسيك كما يصفها أحد الكتّاب بأنها " بلاد عجيبة، لها طابعها الخاص، فهي بلاد أسبانية إسلامية مخططة بألوان الهنود الأزتيك " وتربطها بالولايات المتحدة الأمريكية حدود طويلة كانت مثار نزاعات وحروب مستمرة. حتى أن كارلوس فوينتس في روايته " الكرينكو العجوز " يطرح إشكالية التدخل الأمريكي في شؤون بلاده من خلال الرجوع الى التاريخ المكسيكي الحديث. لذا كانت شخصية فوينتس ترتبط إرتباطا كبيرا بانتمائه العجيب منذ نعومة أظفاره الى بلده المكسيك حتى وهو يعيش في الولايات المتحدة كان ارتباطه بتراب المكسيك هو كل ما يشغل باله أثناء دراسته، حتى وأثناء إقامته داخل أمريكا نفسها. حتى أن فوينتس يتخذ موقفا من قول معروف للكاتب الأمريكي فيليب روث يفيد بأنه بالنسبة لمجتمع أوربا الغربية يكون كل شيء مهما، لكن لا شيء مسموح به، في حين أن لا شيء يهم في المجتمع الأمريكي لكن كل شيء مسموح به، لذا كانت سياسة أمريكا تجاه دول الجوار تنبع من هذا المنطلق، ولذا ايضا كان رد فعل فوينتس تجاهها قويا وبارزا في كل إبداعاته الروائية والفكرية.



حياته

ولد كارلوس فوينتس في ١١ نوفمبر عام ١٩٢٨ في بلدة (باناما) حيث كان والده يباشر عمله الدبلوماسي كمستشار ثقافي للمكسيك في الولايات المتحدة الأمريكية، ويقول فوينتس عن ولادته " ولدت تحت الشارة التي كنت سأختارها، برج العقرب، وبتاريخ شاركت فيه ديستويفسكي في روسيا وفوجيت في أمريكا "، وكما يقول أيضا " كانت أمي عند ولادتي قد هرعت خارجة من دار للسينما، وكانت تشاهد فيلما صامتا عن أوبرا بوتشيني ربما يكون هذا الفيلم هو الذي استفز ولادتي في ذلك الحين "، قضى فوينتس طفولته وصباه في أماكن كثيرة من القارة الأمريكية: واشنطن، مكسيكو سيتي، مونتفيديو، بيونس أيرس، سانتياجو، وريديوجانيرو.

بعد حصوله على الاجازة في الحقوق انتقل الى جنيف لمتابعة دراساته في الدكتوراه، بعدها شغل مناصب أدارية في بلده المكسيك، ثم عين سفيرا لبلاده في فرنسا من ١٩٧٥ الى ١٩٧٧ ثم استقال من منصبه احتجاجا على تعيين الرئيس المكسيكي السابق دايات أوردات سفيرا للمكسيك في إسبانيا لمواقفه الفاشية ومجازرة التي طالت أبناء المكسيك. استقر في باريس فترة من الزمن ثم شغل منصب أستاذ في جامعتي برنستون وهارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية.

تعلم كارلوس فوينتس منذ طفولته تداول الثقافات، وكيفية هضمها ومن ثم كيفية التعامل معها، فهو ابن دبلوماسي ثم أصبح هو نفسه دبلوماسياً (سفيرا للمكسيك لدي فرنسا). فقد ولد في المكسيك، وشب في واشنطن حيث كان والده يعمل. وبعد أزمة الثلاثينيات الاقتصادية الطاحنة، وعى على هدهدة صور هنري فوندا في فيلم " عناقيد الغضب "، وصوت طقطقة قدمي الراقص الشهير في هذا الوقت فريد أستير. وفي الصيف كان أهله يرسلونه الى جدتيه المكسيكتين، في مدينة مكسيكو وفيراكروز، كي لا ينسى لغة البلد ويتعلم تاريخها ". تابع دراسته في شيلي وفيها اكتشف اللغة الأسبانية للمرة الثانية، يقول فوينتس عنها: " كانت تشيلي بلد كبار الشعراء: غابرييل ميسترال، وفسانت هويدوبرو، وبابلو نيرودا، في هذه البلد كانت الكلمات حاملة للحرية وفيه فهمت التحالف بين الأدب والسياسة. في سن الخامسة عشرة انتقل الى بيونس أيريس، ورفض الذهاب لمتابعة دراسته " بسبب وجود الفاشية العسكرية في السلطة ". في ذلك الوقت اكتشف الجنس والتانجو، كما اكتشف الكاتب الأرجنتيني جورج لويس بورخيس الذي كان تأثيره عليه كبيرا. وقرأ له " تخيلات " و" قصة العار " وفي ذلك يقول: " أعطاني بورخيس درسا كبيرا، ومباشرا، وهو حداثة الماضي وهو أمر جوهري بالنسبة الى أدبي ". ويقول أيضا: " وعيت هويتي المكسيكية عام ١٩٣٨، حين أمم الرئيس المكسيكي كاردوناس البترول، وكان تحدياً صريحاً للولايات المتحدة الأمريكية التي تعتمد على بترول المكسيك اعتمادا كبيرا، كنت في المدرسة الإبتدائية في الولايات المتحدة وكنت محبوبا جدا، فقد كان عمري وقتها تسع سنوات، كنت أصمم الرسومات، وأقيم الحفلات المسرحية، واحرر الصحف، وأصبحت بعد هذه الواقعة أعامل كالمريض بالجذام، أو الخارج عن القانون، أصبح الجميع يكرهونني، يديرون لي الظهر، بسبب ما كانت تنشره الصحف من عناوين: " الشيوعيون المكسيكيون يصادرون أملاكنا، آبارنا النفطية، وفهمت منذ ذلك اليوم أنني أنتمي الى هذا البلد، الى أحلامه، وكوابيسه وهواجسه، وإلى مستقبله بطريقة ما ".

تعلم كارلوس فوينتس منذ طفولته تداول الثقافات، وكيفية هضمها ومن ثم كيفية التعامل معها

وفي فرنسا، شعر انه في بلده لأن " المرء يكون من كل الأماكن حتى يكون له أصدقاء "، " فرنسا كانت دائما بالنسبة لنا نحن الأمريكيين – اللاتينيين، نقطة التوازن بين الجنوب الأسباني الرجعي صاحب " محكمة التفتيش " و" الشمال البارد المادي ".

كتاباته

تتميز كتابات كارلوس فوينتس بتأثرها بأجواء الجدال حول هوية المكسيك وسكانه، ولعل هواجسه كلها كانت تذهب في هذا الاتجاه، تجاه انتمائه الى بلده، وتتميز أعماله في مجموعها بكثافة وتعقيد يجعلان بعضها في كثير من الأحيان عسير الفهم، إضافة الى تضمنها لنزعة ثقافية مع استثناءات قليلة عن القوالب الكلاسيكية للواقعية التقليدية حيث كانت الواقعية السحرية التي مثلت تيارا واتجاها عاما في أمريكا اللاتينية احتكره الجيل القديم من كتاب الشعر والرواية قد بدأت تتسلل الى الإبداع السردي للجيل الجديد من الكتاب، إضافة الى هذا الحضور المكثف لواقع المكسيك ذاتها في أعماله الروائية نجد أن الحضور الإسباني له سطوة كبيرة على ثقافتها ولغتها، كما أن الحضور الأمريكي له أيضا جانب لا يخفي استجابة لموضع الجوار مما جعل محاولات الهيمنة والقمع التي كانت الولايات المتحدة تحاول أن تفرضها على الدول المجاورة لها تنعكس في أدب مبدعيها وكتاباتهم. فقد كتب كارلوس فوينتس أعماله الروائية متأثرا بالأنثربولوجي المكسيكي مستخدما في نتاجه الروائي اللغة الأسبانية مع تضمين أعماله بهذا الواقع المأزوم التي تستخدم فيه الدول الاستعمارية سطوتها على دول العالم الثالث في محاولات الهيمنة والتسلط والاستغلال. لذا جاءت أعماله كلها من خلال ثيمة مشتركة مع العديد من الكتّاب أمثال خوان رولفو وغيرهم. ويقول فوينتس في شهادة له عن كتاباته: " بدأت في تشيلي بخربشة قصصي الأولى، تعلمّت بأن على الكتابة باللغة الأسبانية، وعرفت إمكانات هذه اللغة لقد أوصلتني وللأبد الى تلك الأرض الحزينة والرائعة، إنها تحيا في داخلي، وحولتني الى رجل يعرف كيف يحلم، ويحب، ويحتقر، ويكتب باللغة المولع بها، بالإسبانية فقط، كما أنها تركتني منفتحا على علاقة متبادلة ومتواصلة مع الواقع ".

وقد صدر لكارلوس فوينتس في بداياته وبواكيره الأولى مجموعة " الأيام المقنّعة " وهي عبارة عن مجموعة قصص سوريالية صدرت عام ١٩٥٤، أتبعها برواية " المنطقة الأكثر شفافية " عام ١٩٥٨، وقد صور فيها نموذجا

حيا من سكان العاصمة مكسيكو سيتي وشخصياتها التي عاشوا فيها منذ ثورة عام ١٩١٠، كما صدر له بعد ذلك رواية " الضمير الحي " عام ١٩٥٩، وفيها يغوص فوينتس في واقع خلفية لشخصية قروية من شخصيات روايته السابقة باسلوب قصصي أكثر مباشرة وتوازنا مع الواقع. وتعتبر روايته " موت أرتيميو كروز " الصادرة عام ١٩٦٢، هي أهم إنجازاته الروائية، بعدها جاءت مجموعة " نشيد العميان " ١٩٦٤، ثم رواية " منطقة مقدسة " ١٩٦٧، و" عيد ميلاد " ١٩٦٩، ثم " منزل ببابين " ١٩٧٠، و" أرضنا " ١٩٧٥، و" عائلة نائية " ١٩٨٠، ثم تأتي رواية " كرينكو العجوز " ١٩٨٥، لتحقق لفوينتس مجدا آخر في هذا المجال، أتبعها برواية قصيرة من نوع النوفيل هي رواية " أورا " ، ترجمة صالح علماني ، وقد نشرت بمجلة الكرمل ، ع ٢١|٢٢ ، ١٩٨٦، ورواية " كريستبال نوناطو " ١٩٨٧، و" كل القطط خلاسية "١٩٩٠، كما صدرت له رواية باللغة الأنجليزية هي رواية " المرأة المدفونة " عام ١٩٩٤، وكتاب " الحملة على أمريكا " ١٩٩٤، ورواية " الزمن المكسيكي " ١٩٩٥، ثم مجموعة قصصية تحت عنوان " شجرة البرتقال "، ودراسة في " القصة المعاصرة في أمريكا اللاتينية "، ١٩٧٠، ثم كتاب " سيرفانتيس " وهو عبارة عن كتاب في نقد قراءة سرفانتس ورائعته دون كيشوت وضع فيها فوينتس كل آرائه نحو الرواية، وتجربته مع كاتبه المفضل.

وحول سؤال وجه الى كارلوس فوينتس حول مركز الغليان الروائي، والبؤرة السردية الأكثر تميزا، وهل هي موجودة اليوم في أمريكا الجنوبية؟ ويرى فوينتس في اجابته أن المسألة أبعد من ذلك وأوسع. إن مفهوم " المركز " برأيه أصبح باليا، يقول: " كان الناقد الفرنسي روجيه كايوا يقول ان رواية النصف الأول من القرن ١٩ كانت ملكا لأوروبا، ورواية النصف الثاني لروسيا، ورواية النصف الأول من القرن العشرين كانت للولايات المتحدة الأمريكية أما رواية النصف الثاني فهي لأمريكا اللاتينية. لقد كان محقا أكثر مما كان يعتقد. واستطرد فوينتس في اجابته حول هذا السؤال بأن الجدير بالملاحظة اليوم، ليس حيوية الرواية الجنوب – أمريكية فقط، إنما حيوية " الرواية العالمية " في ما تجلبه من أفريقيا السوداء، والمغرب العربي والمستعمرات الفرنسية والأنجليزية القديمة، إنها ولادة ما يسميه " جوته " أدب العالم "، ونجد في هذا الأدب للمرة الأولى، جانبية ما قد يكونه القرن الحادي والعشرين. واعتقد أن هذا القرن سوف يرتكز على علاقات إجمالية دون التضحية بالاسهامات الخاصة بكل ثقافة.

ولكن دعني أقول عن السؤال الذي يجب أن يسأل هنا، هو لماذا لم تكن الرواية موجودة هنا في هذه الأرض؟ إن عدم وجود حد روائي مذهل في أمريكا اللاتينية هو الغريب، فالرواية هي الوحيدة القادرة على كسر حاجز الصوت، وعملقة التأوهات التي تضج بها أمريكا اللاتينية. ودعني هنا استعير بعض الكلمات التي تحدث بها الروائي الأرجنتيني " أرنستو ساباتو، يقول ساباتو:

أيامنا طويلة هنا، في بيونس أيرس، وفي بوجوتا، وفي سانتياجو، وفي سان سلفادور، بل في أمريكا اللاتينية كلها، ففي هذه القارة، ملايين من البيوت بلا جدران ولا سقوف، وفي ظل هذه البيوت يعيش الملايين من البشر، ينصتون باهتمام الى الاذاعات التي لا تنطق سوي هذه العبارة " ممنوع التجول " والتجول ليس ممنوعا في الشوارع فقط، وإنما داخل نفوسنا نحن. إنه الخوف والقهر والتسلط الذي يمنعنا إلا أن نسرد الحكايا معبرّين عن هويتنا ولكن من وراء قناع يحمينا من سطوة الجنرالات السوداء.

وأنا في شبابي، كان لدي الكثير مما أريد قوله، لكنني لم أكن قد امتلكت وسائل التعبير بعد، وأنا أعتقد أن على الأديب أن يكون قابلا لدفع الثمن غاليا، لاختياره مهنة الكتابة، فأغلب الكتّاب يمارسون الكتابة في البداية من أجل الوقت، حتى لا يموتوا، إننا نكتب من أجل ألا نموت، مثل شهرزاد تماما، نبتدع كل يوم حكاية جديدة، حتى نتخلص من الموت لليلة أخرى.

أعتقد أن على الأديب أن يكون قابلا لدفع الثمن غاليا، لاختياره مهنة الكتابة

حصل كارلوس فوينتس على العديد من الجوائز أهمها الجائزة الدولية للرواية " رومولو كاجيكوس " من فنزويلا عام ١٩٧٧، والجائزة الوطنية للأدب بالمكسيك عام ١٩٨٤، وجائزة سرفانتيس الأسبانية عام ١٩٨٧، وقد تردد اسمه مرارا كمرشح جدير بجائزة نوبل للآداب.



سرفانتس وكارلوس وفوينتس

يعتبر كارلوس فوينتس أن سرفانتس أهم كاتب لديه، ويقول حول ذلك: " هذا النبع المتدفق الذي لا ينضب أبدا هو صاحب المسيرة الحقيقية للرواية، وهو الجذر الأصلي لهذه الشجرة السردية الوارفة بشكلها التي هي عليه ومضمونها الموجود تقريبا في جميع النصوص التي نقرأها في هذا المجال، إنني أقرأ " الدون كيشوت " كل سنة باستمرار، وفي كل مرة هي قراءة مختلفة بالنسبة لي، وجدت في هذا الكتاب الحرية لتعددية الأجناس السردية ففيه: رواية الفروسية، رواية الحب، الرواية البيزنطية، الرواية داخل الرواية. في أحد مشاهد الرواية،

يدخل " الدون كيشوت " الى مطبعة – إنها المرة الأولى التي تظهر فيها مطبعة في رواية – أين كانوا يطبعون كتابا مثلا مثل " الدون كيشوت " هذا هو التراث الأدبي حين يتحول الأدب الى خيال دون أن يزعم أنه الواقع، بين سرفانتس وستيرن وديدرو، هناك استمرارية، نجدها فيما بعد في أدب أمريكا اللاتينية كلها بدءا من أعمال الروائي الكبير الوحيد اللاتينو أمريكي في القرن التاسع عشرن: ماتشادو دي آسيس، وقد تعلق بهذا التراث بعد ذلك جورج لويس بورخيس وكتاب آخرون من قارتنا. لا شك أنني واحد منهم. وترتحل الرواية للأبد على طريق دون كيخوتة، من أمان المتشابه الى مغامرة المختلف، هذا هو الطريق الذي سلكه دون كيخوته والذي أردت الرحيل إليه. لقد قرأت روسّو، أو مغامرات الأنا، وقرأت جويس وفوكنر، أو مغامرات النحن، وقرأت سرفانتس أو مغامرات الهو الذي سماه الكسول، القارئ الودود، كما قرأت رامبو في رذاذ من النار، وفي نور من الحماسة، سألته أمه عمّا تقول قصيدة معينة من قصائده وأجاب: " أردت أن أقول ما تقوله هنا، بمعناها الحرفي، وبكافة المعاني الأخرى ". أصبحت مقولة رامبو هذه قاعدة غير منحازة لي ولما نكتبه جميعا اليوم، كما أن القوة الحالية لأدب العالم الأسباني، الذي أنتمي إليه، ليست مغايرة لطريقة الفهم التي يعنيها رامبو بقوله: قل ما تعنيه، حرفيا وبكل المعاني الأخرى. وقد قال كل كتّاب أمريكا اللاتينية ما يريدونه وأعتقد أنه قد وصل الى الدنيا كلها وفهمته ووعته جيدا ، بل وبدأت في تقليده. وقد سمعت أن أدباء كثيرين من الولايات المتحدة غارقون الآن في قراءة ماريو فارغاس يوسا وخوليو كورتازار، وجابرييل جارسيا ماركيز وأعمالي أنا أيضا. إن هذا شيء لا يثير دهشتي بمقدار ما يثير سعادتي، لأنني كنت أدرك منذ البداية أن تقدم الفن وتطوره، لا يمكن أن يتم دون حدوث تفاعل متبادل بين الثقافات. وقد حصل فوينتس على جائزة سرفانتيس للآداب وجرى تسليمه الجائزة في حفل مهيب جرى في جامعة " الكلادي هيناريس " حضرها عدد كبير من رجال الأدب والسياسة في أمريكا اللاتينية وقد ألقى فوينتس كلمة عبر فيها عن هويته الأدبية والإنسانية والقومية قال فيها ": إذا كانت هذه الجائزة التي تشرفني وأقدر قيمتها تعتبر خير جائزة تمنح الى كاتب بلغتنا، فإن هذا يرجع الى هذه الجائزة مشتركة. أنا أشارك في جائزة " ثيربانتيس ". أول ما أشارك، وطني المكسيك، وطن دمي وكذلك وطن خيالي المتصارع دوما، المتناقض أبدا لكنه متعلق بأرض آبائي. المكسيك هي تراثي، بيد أنها ليست موضع عدم اكتراثي، إذ أن الثقافة التي تمنحنا معنى واستمرارا لهي شيء أكيد أناله كل يوم في حدة وليس في راحة. إن أول جواز سفر حصلت عليه كوني مواطنا مكسيكيا، لم انله بتشاؤم السكون بل بتفاؤل النقد. لم تكن لدي أسلحة للقيام بذلك غير أسلحة الكاتب: الخيال واللغة ". لقد كانت سرديات كارلوس فوينتس هي الفيصل والفارق في حياته الإبداعية، وهي التي شكلت من شخصيته الإبداعية حياة خاصة أوصلته الى جائزة ثيربانتيس وجائزة الرواية السردية التي استطاع أن يحقق من خلالها هويته المكسيكية الحقيقية التي قال عنها وزير الثقافة الأسباني " خابيير سولانا " Javier Solana: " إن كارلوس فوينتس يعتبر أحد المجددين في الرواية الأمريكية الأيبرية الحالية. إذ أن النجاح الباهر الذي أحرزته روايته الأولى " أكثر المناطق شفافية " التي ظهرت قبل ثلاثين عاما هي إحدى الصواعق التي تفجرت فبعثت هذه الحركة التي بهرت العالم الأدبي.

تتبدى في سرديات فوينتس مواطن الولع بالحرية، كما تكمن في توجهاتها رغبته في ان تتحرر أمريكا اللاتينية كلها

سردياته

وفي سرديات فوينتس تتبدى مواطن الولع بالحرية في كل نسيج هذه السرديات، كما تكمن في توجهاتها وأحلامها وطبيعتها رغبة فوينتس في أن تتحرر أمريكا اللاتينية كلها، وترفد من داخلها مدينة فاضلة ينعم تحتها الجميع بالخير والحرية والطمأنينة والحياة الرغدة السعيدة.

في رواية " عرش النسر " يتنبأ كارلوس فوينتس بالعودة الى الوراء حيث يجسد واقعة تحدي رئيس المكسيك لسياسة الولايات المتحدة الأمريكية تجاه دول أمريكا اللاتينية، فيطالبها بالانسحاب من كولومبيا، ويمنع تصدير النفط إليها إلا إذا دفعت سعراً أكبر من هذا الذي تدفعه. وترد أمريكا بقطع نظام الاتصالات مع الأقمار الصناعية في مكسيكو سيتي فتتعطل وسائل الاتصالات في المدينة فيتوقف كل من الهاتف والفاكس والبريد الألكتروني، وتعود الرسائل مرة أخرى كوسيلة وحيدة للاتصالات. وتبدأ سلسلة من المؤامرات على رئيس المكسيك كرد فعل لمغامراته وعناده وتحديه. يكتب فوينتس روايته على شكل رسائل تبدو السياسة هي محورها الرئيسي، الطمع في السلطة، المتآمرون ينجحون في الوصول الى " عرش النسر " حيث الرئيس المتعب من صراعه مع ايديولوجيته من ناحية ومع مرض السرطان من ناحية أخرى.

وكما شكلت شخصية الدكتاتور، الجنرال غالبا، محوراً للعديد من الشخصيات الروائية في أدب أمريكا اللاتينية (كما لدى استورياس وماركيز وفارجاس يوسا) لعبت شخصية الصحافي الإنتهازي دورا في العديد من الروايات خاصة عند فوينتس الذي استخدمها استخداما

خاصا كشف من خلاله طبيعة الدور الذي تلعبه هذه الشخصية في الحياة السياسية والإجتماعية، وفي روايته المهمة " موت أرتيميو كروز " يجسد فوينتس حياة شخصية " أرتيميو كروز " الصحافي الذي شارك في الثورات المكسيكية قبل أن يتحول الى الصحافة، ويتمحور الشكل السردي لهذا النص وأرتيميو على فراش الموت محاطا بأفراد أسرته وبعض الأطباء، إلا أن هناك شخصا آخر غير مرئي لا يراه سوى " أرتيميو كروز " نفسه، يراه ويتحدث إليه، ويدلي أمامه بكل أنواع الاعترافات، وما الرواية كلها سوي هذه الاعترافات، تبدو في البداية وكأنها مناجاة طويلة يحدث بها أرتيميو نفسه مستعرضا ماضيه بكل ما يحمل، لكن سرعان ما يخوض المحتضر في حوار مع " آناه الآخر " ذلك الشخص الخفي الذي هو " توأمه اللدود " أو قرينه، أو ضميره الذي استيقظ فجأة، والذي لا يتوقف عن توجيه اللوم والتقريع إليه، مستعرضا معه ذلك الماضي. والحقيقة أن كل التهم وضروب اللوم الصادرة عن هذا " الأنا الأخر " إنما هي محاولة من أرتيميو لسكب مزيد من الإعترافات حول ماضيه، وتوجيه اللوم الى ذاته، ومحاولة تبرير ممارساته بكل وسائل التبرير، ومحاولة رسم صورة ترضية ذاتية لذلك الماضي. فقد مر أرتيميو في حياته بالعديد من المواقف الصادمة كان أولها فقده حبيبته الحسناء " رجيينا " بعدها تحول للوصول الى مراكز السلطة بشراهة غير عادية، وبدأت مسيرته تجاه النجاح. وصار هذا النجاح والاستيلاء على السلطة هي قضيته الفردية التي كان يصارع من أجلها في مكيافيلية مفطرة.

من خلال تجسيد هذه الشخصية الصحافية الانتهازية التي كثر وجودها في الرواية العالمية والعربية - " اللص والكلاب " لنجيب محفوظ، " الرجل الذي فقد ظله "و " زينب والعرش " لفتحي غانم - أصبحت شخصية أرتيميو كروز واحدة من أغنى الشخصيات وأكثرها جدلية في أدب أمريكا اللاتينية بل في خارطة الأدب العالمي.

كما يبدو كارلوس فوينتس في روايته " الغرينغو العجوز " وكأنه يستشعر معنى الثورة، ويعيد صياغة واقعها المتخيل من أكثر من زاوية، وفيها تتجلى حنكته الإبداعية في كتابة نص يستقي من التاريخ تفصيلا صغيرا وهو " اختفاء الكاتب الأمريكي أمبروس بيرس في المكسيك إبان الثورة " ليشيد من هذه التيمة عالما يكشف من خلاله الواقع وتجلياته الآخذة في التنامي والتصاعد على نحو ينذر بالإنفجار، كما يكشف عن حيوات ذات طابع خاص يتسم مناخه بالتحدي وينزع الى الثورة على مظاهر الظلم والقهر والتعنت التي تمارسه الدول الإستعمارية على بلدان أمريكا اللاتينية، وهذا ما اشار إليه خوليو كورتاثار في معرض حديثه عن الرواية الثورية: " ليست الرواية الثورية هي فقط تلك التي يكون لها مضمون ثوري، بل هي تلك التي تحاول تثوير الرواية ذاتها شكلا ومضمونا ". وهو ما فعله فوينتس في العديد من نصوصه الروائية، إذ اتسمت أعماله السردية بنوعية خاصة من الرؤية التجريبية، وجنوحها نحو الواقعية النقدية. كما أن أهم ما يميزه عن كتابات معاصريه هو شدة تحمسه للقوى الخفية التي تكمن تحت سطح الكبت الذي يستشعره المجتمع في أمريكا اللاتينية. وتدفعه في النهاية نحو كارثة الطوفان، وبهذا المعنى فإن إنتاجه ليس عميق المغزى فقط ، لكنه نموذجي في حد ذاته أيضا.

* كاتب من مصر

المراجع

- أدب أمريكا اللاتينية.. قضايا ومشكلات (القسم الثاني)، تنسيق وتقديم سيزار فرنالدث مورينو، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٨
- ملامح من أدب أمريكا اللاتينية.. " الرواية نموذجا "، بدر عبد الملك، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٤
- أدب أمريكا اللاتينية الحديث، د. ب. غالفر، ترجمة محمد صفر داود، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط٢، ١٩٨٦
- غرف بلا جدران.. أو: ما هذا البيت المشترك؟ (حوارات)، ترجمة وتقديم الياس فركوح، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠
- الثقافة العالمية، ع٤١، يوليو ١٩٨٨ ص ٢٠٣

"العطر" عن رواية باتريك زوسكيند

قصة القاتل الذي صنع "اكسير الحب" من أجساد ضحاياه

يحيى القيسي*

وأخيرا وافق الكاتب الألماني الشهير باتريك زوسكيند على تحويل روايته الرائجة عالميا "العطر: قصة قاتل" إلى فيلم سينمائي بالاسم نفسه جاء أوروبيا في إنتاجه وعناصره في (١٤٦ دقيقة) وكلف نحو ٦٣ مليون دولار. ويبدو أن العرض كان مغريا لزوسكيند بعد أن كان ممتنعا عن بيع حقوق إنتاجها سينمائيا منذ صدورها في عام ١٩٨٥، والرواية التي ترجمت إلى العربية منذ سنوات ترجمت أيضا إلى نحو أربعين لغة عالمية، وجلبت إلى ناشرها وكاتبها ملايين القراء والدولارات أيضا، وهي رواية عظيمة في قصتها وحبكتها ولغتها، وتدور أحداثها في القرن الثامن عشر في باريس حيث جان باتسيت غرينويلي الذي يمتلك مهارة لا توصف في معرفة الروائح والعطور وتصنيفها وكيف غدا مهووسا بصنع عطر ساحر من أجساد النساء وهذا الأمر حوله إلى مجرم خطير.

إنها رواية تأخذ الروائح والعطور فيها دور البطولة ومن يقرأها ثم يشاهد الفيلم الذي أخرجه الألماني توم تايكور يجد أن المخرج كان حريصا على الإخلاص لأحداث الرواية قدر الإمكان مع الانتباه إلى اللغة البصرية السينمائية والتصعيد الدرامي، ولواحد مثلي عشق الرواية وانحفرت عميقا في وجدانه، وشاهد الفيلم متمليا إبداعات التصوير والإخراج والموسيقى سيجد أن العملين (الرواية والفيلم) يحملان تلك اللمسات الإبداعية التي تضفي المزيد من الجماليات والغوص عميقا في النفس البشرية، ولا يملك المرء سوى أن يقع في عشق العملين معا، ولكن الرواية تظل الأقدر على ادخال القارىء في عوالمها الغنية وتحليقه بالخيال الجامح ومشاركته فيها.

طفولة بائسة وأُنف خارق

يبدأ الفيلم من نهاية حكايته أي منذ اللحظة التي أدين فيها غرينولي (الممثل البريطاني بن ويشاو) في عام ١٧٦٦م باختطاف الصبايا الجميلات في "غريسي" وقتلهن، ويبدأ عبر الاستذكار بالعودة نحو عشرين عاما إلى الوراء حيث ولد في حي بائس في باريس مليء بالروائح العطنة للسمك الزنخ والنفايات المتراكمة وروائح البشر، وفي اللحظات الأولى لولادته تنشق بأنفه روائح ما حوله وبدا أنه يمتلك أنفا لا يجارى، وتنقلنا اللقطات السريعة المتقطعة لتلك الأشياء وروائحها، فيما ينقلنا الرواي للاحداث بصوته إلى بعض مقاطع الرواية التي كتبها زوسكيند متناوبا مع المشاهد البصرية التي تعبر أيضا بطريقتها الخاصة عن الحكاية، ولكن دور الراوي هنا يربط ما بين الحكاية ويقدم تعليقاته عليها، وهو دور أساسي ويساهم في



إغناء الفيلم وجعله سلسا ومفهوما لمن لم يقرأ الرواية، ونتعرف كمشاهدين هنا على طفولة غرينولي ويتمه فقد تركته أمه منذ وضعته، و"فيما هو يطلق صرخته الأولى قاد أمه إلى المشنقة" كما يقول النص المسموع المأخوذ من الرواية، وهنا يظهر لنا بشؤمه وخطورته منذ وعى "أنفه" كل ما حوله من روائح، وصار يميزها ويتنشقها بلذة، وكأنه يتناول طعاما شهيا، وتتواصل الأحداث لتقودنا إلى تلك السنوات العصيبة التي قضاها يتيما في عهدة مدام جيلارد (سيان ثوماس) وكيف باعته بفرنكات معدودة لدباغ قاس حيث قضى فترة طويلة يتعامل مع الجلود الطازجة وروائحها المدوخة، وقاده عمله يوما إلى السوق المزدحم بالبشر وكان يتتبع روائحهم، وقد اندهل لتنشقه لروائح جديدة، وتبع رائحة فتاة تبيع الخوخ (كارولين هيرفارف) وكانت أولى ضحاياه، وعبر مشاهد بصرية مؤثرة نرى غرينولي يتنشق أجزاء جسدها العاري ويحتفظ في ذاكرته بهذه الروائح الجديدة المحيرة للبشر، وفيما بعد نراه يتعرف على بائع عطور ومخترع لوصفات شهيرة هو بالديني (داستن هوفمان) الذي يعاني الركود في تجارته والإحباط بسبب عدم قدرته على إبداع عطر



جديد يرضي النساء الباريسيات، ولكن غرينولي ومعارفه الخارقة عن الروائح وتمييزها جعلته قريبا من بالديني بل عاملا لديه يتبادلان الخبرات، ويبدو غرينولي مهووسا بمعرفة أسرار حفظ روائح الأشياء كلها، ويعرفه بالديني على أسرار التقطير، وأسماء الأزهار، فيما يقدم له غرينولي وصفات لا تنتهي لعطور جديدة أعادت الحياة لتجارته البائدة، ونرى كيف يصف بالديني العطر بأنه يشبه السلم الموسيقي وأنه يتكون من ١٢ درجة وأن الدرجة الثالثة عشرة

هي المفقودة والكل يبحث عنها فهي كالأسطورة، ولكن صاحب الأنف الخارق يريد المزيد لمحاولة إنتاج أعظم عطر عرفته البشرية فيسافر إلى عاصمة العطور في أوروبا حينئذ "غريسي" وهناك يتعلم المزيد برعاية مدام أرنولفي، ولكن شغفه بالعطور يجعله يبحث عن تقطير روائح البشر ولا سيما الفتيات الجميلات إذ يبدأ بقتلهن والحصول على روائحهن ووضعها في قوارير،

وثمة مشاهد تفصيلية أبدعها لنا المخرج لذلك القاتل وهو ينتزع روائح ضحاياه وهي طازجة ويقطرها في زجاجات خاصة حتى ضج أهالي غريسي من الجرائم الغامضة والقتل المتواصل لأجمل فتياتهم، والبقية معروفة في الحكاية عبر القبض على غرينولي ولكن بعد أن يكون قد صنع عطره

الغامض الخطير، ولعل المشاهد الختامية للفيلم حينما يجتمع الأهالي الساخطون لحضور صلبه، تعبر تماما عن روح ما كتبه زوسيكند ووصفه الشائق لها، وكيف أصبح القاتل قديسا بنظرهم حينما يرش عليهم قطرات من عطره هذا بل يصابون جميعا بالتهتك وحالة من الاستلاب لا يستطيعون لها صدا. ويحفل الفيلم في تلك اللقطات بمشاهد عري كاملة لمجاميع بشرية كبيرة بالمئات قلما عرفتها السينما بكل تلك الجرأة.

في سياق ذلك نتعرف على دور التاجر النبيل أنطونيو ريشي (آلان ريكمان) الذي يحاول إنقاذ ابنته الجميلة لاورا من القتل المحقق، وتساعد هذه الحكاية البوليسية الطابع في إذكاء عنصر التشويق والترقب على أحداث الفيلم، فالرجل مقتنع بأن هذا القاتل مهووس بالجمال وأن ضحاياه بقين عذارى ولهذا فثمة سبب غير جنسي لقتلهن، ويقوده تحليله هذا إلى الهرب بابنته بعيدا ولكن "أنف" القاتل تبعته عبر مسافات بعيدة، وكانت لابنته بالمرصاد..!

صياغة بصرية شائقة

رغم أن رسالة زوسكيند الكاتب (يعيش في ميونخ) في روايته تشير إلى أن هذا القاتل العبقري هو ضحية في النهاية لظروفه المأساوية وأنه لو وجد الحب منذ البداية لما أصبح مجرما، ثم أن عبقريته في صنع العطور قادته إلى البحث عن (إكسير الحب) الذي ما إن يضع منه قطرات حتى يقع العامة والخاصة في حبه وتقديسه، فكل الذين كانوا حانقين عليه تحولوا في لحظات إلى الإشادة به كبريء والنظر له كمخلص وقديس، لقد وجد غرينولي في العطر ما لم يجده في الحياة فالكل يحتقره وينظر له نظرة دونية، ولعل المشاهد الختامية تعبر عن خلاصة ما وصلت إليه فالرجل أراق قطرات العطر كلها فوقه، فانقض الناس متهافتين عليه (ومن الحب ما قتل) وأيا كانت الحكاية وتفاصيل حبكتها وما وراءها من إشارات، فإن المخرج تايكور قد استطاع أن يجد مجموعة من الممثلين المتميزين لأداء هذه الأدوار بكل اقتدار، فالممثل الرئيسي البريطاني ويشاو رغم أنه غير معروف وما زال في الخامسة والعشرين من عمره إلا أنه استطاع أن يدخل إلى أعماق شخصية غرينولي ويتقمصها تماما، وساعدت ملامحه القاسية والساذجة معا على ذلك، وبدا كما لو أن زوسكيند كتبها له أساسا، أما الممثل الأميركي المعروف داستن هوفمان فهو أيضا استطاع ببراعة أن يؤدي دور بائع العطور ومخترعها جيوسيبي بالديني، وبقية الأدوار قام بها ممثلون ألمان وفرنسيون وبريطانيون أيضا، وهذا يتوافق مع الانتاج المشترك لهذه الدول لهذا الفيلم الذي انطلق خلال شهر أيلول الماضي في ألمانيا أولا واستطاع أن يجلب ثلاثة ملايين زائر خلال الشهر الأول من عرضه، إضافة إلى أنه من المتوقع أن ينطلق في الصالات العالمية يوم السابع والعشرين من شهر كانون الثاني ٢٠٠٦ أي متزامنا مع عطلة عيد الميلاد، فيما سبق قراصنة اقراص الدي في دي الصالات ووزعوا نسخا هائلة من الفيلم، ويراهن المنتجون على ١٥ مليون قارىء أوروبي كانوا قد اشتروا الرواية وغيرهم الكثير ليشاهدوا الفيلم الذي صورت مشاهده في فرنسا واسبانيا وألمانيا وبرشلونة.

لقد استطاعت جهود فريق الفيلم أن تنقل لنا أجواء باريس في نهايات القرن الثامن عشر وما يمور فيها من أحداث، وبدت الأماكن والألبسة والأجواء مقنعة تماما وطبيعية ولا دور للمؤثرات الكمبيوترية فيها، فيما تناغمت الموسيقى مع الأحداث. ويحق لروائي كبير مثل زوسكيند أن يفرح لمدى إخلاص الفيلم لروايته، والى أنه سيساهم من جديد في زيادة عدد قرائه ودولاراته أيضا، وهنا لا بد أن أتذكر أن الروائي في العالم العربي يدفع الكثير من روحه وماله لأجل كتابته فيما لا يناله غالبا إلا الصدود والتجاهل والإحباط..!

* كاتب وصحفي أردني
yahqaissi@gmail.com

اصدارات

■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *

«إيقاع المدى»

للدكتور «محمود السمرة»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «إيقاع المدى» للدكتور محمود السمرة. والكتاب عبارة عن سيرة ذاتية، يختصر من خلالها السمرة رحلة ثمانين عاماً في البحث والعلم، والطموح، والمعاناة ومحبة الانسانية.

هكذا، بتواضع العالم وحكمة الفيلسوف يروي السمرة سيرة ثمانين عاماً بمائتي صفحة، وفي ذهنه قول غابرييل غارسيا ماركيز: «الحياة ليست ما يعيشه أحدنا، وإنما هي ما يتذكره، وكيف يتذكره ليرويه».

وإذا كان للمكان إيقاعه، وللزمان إيقاعه، فهما إيقاعان يلتقيان عند نقطة ما، وفي لحظة ما.. سمّاها السمرة: إيقاع المدى.

نعم، للمدى إيقاعه، ومن هذا الإيقاع تتشكل إيقاعات حيواتنا: بأزمنتها وأمكنتها. وما من بطاقة تعريف، أو هوية شخصية تخلو من هذين الإيقاعين، أو هذا الإيقاع المتشابك.. فعلى أي إيقاع ولد السمرة، وفي أي مكان؟ تاريخ الولادة ١٩٢٣/٤/٢٠، ومكانها قرية الطنطورة، «وهي قرية ترتبط بالطريق الساحلي الممتد بين حيفا ويافا» ص١٣.

يتناول الكتاب في فصله الأول قرية الطنطورة التي سماها السمرة «مهد الروح وعاشقة البحر»، أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان: «من حيفا إلى الكلية العربية في القدس».

يبدأ هذا الجزء من الكتاب على هذا النحو: «أنا الآن في حيفا، المدينة الصاخبة، العامرة بالحياة، فلاح بسيط، خجول، يتحدث بلهجة قروية، ينطق أحياناً ألفاظاً تثير ضحك الطلبة. وهذا ما كنت أخشاه وأتجنبه. وكانت المشكلة عندنا أبناء القرى كيف نلفظ كلمة «كعك»، كاف في أولها وكاف في آخرها، إذ كنا نقول «تشعتش»، فإذا ضبطنا الأولى نسينا الكاف الثانية فقلنا: «كعتش». أين أنا من هؤلاء الطلبة البادية عليهم النعمة والراحة؟! وكان عليّ أن أعيش في هذه المدينة الصاخبة وحيداً، وعمري لم يتجاوز الحادية عشرة» ص٢٦.

ولعلّ عنوان الفصل الثالث من الكتاب يلخص محتواه، فقد جاء عنوانه على هذا النحو: «طموح لم تكسره المأساة: جامعة القاهرة – زمن النكبة».

وفي هذا الفصل نتعرف إلى ملامح الحياة العربية في أربعينيات القرن الماضي، وإلى الذين زاملهم السمرة أثناء دراسته في القاهرة.

وما إن يتعرف القارئ إلى مخاض الخمسينيات في الفصل الرابع، حتى يجد نفسه أمام حديث السمرة في الفصل الخامس عن «لندن والمستحيل الممكن»، وهو الفصل الذي يبدأ على هذا النحو: «ما زال السفر إلى لندن لإكمال دراستي يلحّ عليّ. ولأكن صادقاً فأقول إن حبّ العلم لم يكن وحده الذي يدفعني، فقد كنت إلى جانب هذا مصمماً على أن أغير من حياتي هذه الراكدة، إلى حياة نشطة لها دور إيجابي في صنع مستقبل أفضل. إنه الطموح الذي رافقني طوال حياتي». ص٧٤.

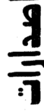
وأكثر ما يلفت النظر في هذا الفصل تلك الرسائل التي بعث بها السمرة إلى زوجته سهام من لندن، فمن خلال هذه الرسائل يكتشف القارئ نعمة الحياة الزوجية السعيدة، كما يكتشف أن وقوف المرأة إلى جانب زوجها في المحن والصعاب يشكل دافعاً معنوياً كبيراً لتحقيق الطموحات والآمال.

وقد جاء الفصل السادس ليحدثنا عن الكويت ومجلة العربي، ودور السمرة في تأسيس هذه المجلة، والوصول بها الى الانتشار الواسع في العالم العربي. وفي الفصل السابع يتعرف القارئ إلى الحياة الأكاديمية في الجامعة الأردنية، بينما ينتقل الفصل الثامن بالقارئ إلى «دهشة الطواف في العالمين العربي والغربي».

وفي الفصل التاسع نتعرف إلى جولات السمرة في الشرق الأقصى، أما الفصل العاشر فنتعرف فيه إلى السمرة بعد أن أصبح وزيراً للثقافة، وتجربته الشخصية في هذا المنصب الجديد.

وقد انتهى الكتاب بشهادات وآراء في الدكتور محمود السمرة كتبها عدد من الأكاديميين والمبدعين.

ولعل جملة القول في قول السمرة: لقد علمتني الحياة أشياء كثيرة.. كثيرة.. علمتني سرّ السعادة التي قد يبحث عنها الإنسان طيلة حياته، فلا يجدها، وقد يصيبه الوهم مرة بأن أهم أسبابها الثراء ومرة بأنه المنصب الرسمي أو المركز الاجتماعي، فلا يجدها في أي منها. ولكني بعد هذه الرحلة الطويلة الحافلة على يقين بأن القلوب السعيدة، هي القلوب العامرة بالمحبة.



«من معالم الشعر الحديث»

للدكتور «إبراهيم خليل»

عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع في عمان، صدرت مؤخراً الطبعة الأولى من كتاب «من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن» للدكتور إبراهيم خليل.

ويعدّ الدكتور إبراهيم خليل الذي يعمل أستاذاً للأدب العربي في الجامعة الأردنية واحداً من أنشط الباحثين والدارسين العرب، فقد أصدر ما ينوف على الثلاثين كتاباً، ونشر عشرات المقالات والأبحاث والدراسات النقدية.

يقع هذا الكتاب الجديد في «٣٥٥» صفحة، ويضم مقدمة وستة فصول، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع.

وقد جاء الفصل الأول بعنوان «الشعر الحديث وإشكالية التلقي»، أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان «في لغة الشعر وفضاء الأسلوب»، وقد حمل هذا الفصل عدداً من العناوين الفرعية هي: ثنائية الصوت والمعنى في شعر تيسير سبول، ثم أمين شنار والانزياح والأسلوبي، ثم الإيقاع والأسلوب في منمنات القيسي، ثم التكرار الأسلوبي في مرايا الملائكة لإبراهيم نصر الله، وأخيراً الانزياح الأسلوبي في شجر اصطفاه الطير.

وجاء الفصل الثالث تحت عنوان «الشعر الحديث وفضاء البنية»، وفي وقف المؤلف على: البنية المقطعية في القصيدة المعاصرة، وتداخل الأصوات في بنية القصيدة، ومستويات التناص في شعر القيسي، ثم مريد البرغوثي وقصيدة البورتريت.

حمل الفصل الرابع عنوان «الشعر وفضاء الموت». وقد وقف المؤلف فيه على عنوانين هما: فواز عيد وفضاء الموت، ثم فضاء الموت في ثلاثية حمدة لمحمد القيسي.



وقد جاء الفصل الخامس الذي حمل عنوان «فضاء الذات وتحولات المعنى» أطول فصول الكتاب من حيث العناوين الفرعية، فقد حمل العناوين الفرعية التالية: البحث عن الذات وتحولات المعنى: قراءة في تجربة الاغتراب في شعر عمر أبو سالم، ثم علي فودة: سؤال الهوية وهاجس الذات، ثم عبد الرحيم عمر في «بعد كل ذلك»، ثم خالد الساكت وانهيار الأحلام الكبيرة، ثم ناصر شبانة: لغة الإحساس وهواجس الذات، ثم مازن شديد: الحدة والنفاذ إلى أدق المشاعر.

وقد جاء الفصل السادس تحت عنوان: «الشعر وفضاء النوع»، وفيه درس المؤلف التنوع الاجناسي في شعر القيسي.

وما ان يصل القارئ الى خاتمة الكتاب حتى يجد تلخيصاً دقيقاً لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث، ومما توصل إليه أن الشاعر الحديث بدأ يعي أهمية التلقي، وضرورة أن يتجاوب القارئ مع القصيدة، لذا اتجه عدد من الشعراء غير قليل الى تبسيط لغة الشعر، والاقتراب بها من لغة الحديث اليومي، واقتباس بعض أساليب التعبير الشفوي: كالغناء الشعبي، والمثل، والكلمة الدارجة، والحكاية، والأسطورة المعروفة المألوفة، مما يجعل المتلقي يأنس إلى النص ولا يحس بطول المسافة التي تفصله عنه.

ومما لاحظه مؤلف هذا الكتاب أن أكثر مظاهر الأسلوب في الشعر الحديث وضوحاً هو وفرة الانزياح فيه، والعدول باللفظة عن أصل الوضع، وذلك كله من أجل التوسع الدلالي. وقد بدا هذا واضحاً لدى أمين شنار، وتيسير سبول، ومحمد القيسي، وعمر أبو الهيجاء، وغيرهم، فضلاً عن الانزياح في التركيب النحوي، والبنية العروضية الإيقاعية، والبحث عن علاقات جديدة ينشئها الشاعر بين أركان الجملة التي تمثل انحرافاً عن القاعدة.

ومن النتائج التي توصل إليها الدكتور إبراهيم خليل مؤلف هذا الكتاب: تنوّع التجربة المعاصرة شعرياً من حيث المعنى، وتحولاته بين الداخلي أو الذاتي والخارجي، أو الموضوعي، فما بين الاغتراب والتحدي السياسي والإعراب عن الهوية تتأرجح ذات الشاعر، مؤكدة سعة التجربة الجديدة، وامتدادها في اتجاهات كثيرة، دفعت ببعض الشعراء إلى البحث عن كتابة تتجاوز المألوف، وتشذ عن السائد، متخطية طبيعة النوع الأدبي.

جملة القول: في نتائج هذا البحث (الكتاب) ما هو جديد، ولعل كل قارئ متمهل أو عجول سيلاحظ هذا الأمر.

إصدارات



«في البيت المهجور»

للدكتور «محمد القواسمة»

عن دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «في البيت المهجور» من تأليف الدكتور محمد عبد الله القواسمة، والكتاب عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة للفتيان.

يقع الكتاب في (٧٥) صفحة، ويضم ثلاث عشرة قصة، هي: في البيت المهجور، هروب الكلب، الكلب والشجرة، حلم خروف، شجرة العنب، لعبة الصرصار، صداقة العصفور والخفاش، عش العصافير، الديك والحمامة، نصيحة صرصور، الكلب والأرانب الثلاثة، والسراج.

ومؤلف هذا الكتاب الدكتور محمد القواسمة يعمل مدرساً للغة العربية في جامعة البلقاء التطبيقية، وهو معروف بكتاباته القصصية، وكتاباته الروائية، ومقالاته النقدية.

يضم الكتاب الذي بين أيدينا مجموعة من الصور غير الملونة إلى جوار القصص التي أخرجها المؤلف بحجم يضارع القصص المقدمة للكبار. ولعل إدراك المؤلف أنه يكتب للفتيان، أي تلك الفئة العمرية التي تلامس المراهقة، وتبتعد عن عالم الطفولة في الوقت نفسه، كان دافعاً لإخراج الكتاب على هذا النحو.

وإذا كان من المناسب أن نقف عند القصة الأولى في هذا الكتاب، فلا بد من الإشارة إلى أن هذه القصة جاءت تحت عنوان «في البيت المهجور»، أي أنها حملت عنوان الكتاب نفسه، كما جاءت في ثلاثة عناوين فرعية هي: القط، الكلب، والديك.

وقد جاء السرد في هذه القصة على لسان الحيوانات، لذلك نجد القط يتحدث عن نفسه قائلاً: «نظرت حولي، كأني أنظر لأول مرة، لم أر غير سيارات تُطلق أبواقها، وتنفث دخانها الأسود، وأناس يتزاحمون ويتصايحون، وزيوت تُلطخ الشوارع والأرصفة. قلت في نفسي: كيف قضيت تلك السنين من عمري في هذا المكان؟ لا شك حتى الكلاب تكره أن تعيش فيه» ص٧.

ومن الواضح أن موضوع هذه القصة هو التلوث، فالقط يكره أن يرى مدينته ملوثة على هذا النحو، لذلك نجده يقول: «فكرت في الهرب. على كل حال، لن يسأل أحد عن قط أين ذهب. أريد أن أعيش في هدوء وراحة بال، في مكان لا أسمع فيه غير حفيف الشجر، وتغريد البلابل، وخرير المياه».

بعد ذلك نجد القط ينطلق بحثاً عن مكان غير ملوث، غير أنه يفشل في أن يجد مثل هذا المكان، ولعل الجواب كان قد جاء على لسان الديك الذي رفض أن يذهب مع القط للبحث عن مكان غير ملوث، وقال: «أين نذهب؟ كل الأمكنة ملوثة. لا أريد أن أموت مثل الحمار. سأعدو إلى صاحبتي العجوز، وأمضي بقية حياتي فوق سطح بيتها. سأتحمل ضجيج المدينة، ذلك أفضل من أن أموت في مزبلة».

وفي المقطع الثاني من هذه القصة التي جاءت بعنوان «الكلب» نجد اهتماماً من الباحث بفكرة التلوث ايضاً، لكنه يضيف الى هذه الفكرة فكرة جديدة وهي الرفق بالحيوان، لذلك يبدأ الكلب في القصة حديثه على هذا النحو: «ربطني صاحبي بباب بنايته كي احرسها من الغرباء. قمت بواجبي بأمانة وإخلاص. لم يعرف سكان البناية أهميتي، فصاروا يلقون الزبالة حولي. أخذت في النباح فشكوا لصاحبي فبدأ يضربني. كيف امتنع عن النباح والناس يرمونني بعلب الصفيح الفارغة، وقشور البطيخ؟».

وبذلك يكون المؤلف حريصاً على أن ينمّي القيم الإيجابية في نفوس الفتيان، ومنها المحافظة على البيئة، والرفق بالحيوان. وقد التزم الدكتور محمد القواسمة في هذا الكتاب، أو هذه المجموعة القصصية، بالترتيب المنطقي للأحداث، كما التزم بالتعامل مع الزمان من الزاوية التي تتسلسل الأحداث فيها تسلسلاً منطقياً، أما الأماكن فجاءت في أغلبها أماكن مفتوحة لتنسجم مع الفضاء الواسع لعالم الشخصيات.. شخصيات هذه المجموعة القصصية ذات اللغة الموحية والدالة في الوقت نفسه.

«التطور الأسلوبي»

لـ«إخلاص السامرائي»

عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد، وضمن منشورات وزارة الثقافة العراقية لسلسلة رسائل جامعية، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «التطور الأسلوبي في رسومات الفنان سعد الطائي» للباحثة اخلاص السامرائي.

يقع الكتاب في (٢٤٠) صفحة، ويضم مقدمة، وثلاثة فصول، وقائمة بالمصادر والمراجع، وملحقاً ببعض الرسومات.

ونجد الباحثة تخبرنا في مقدمة كتابها أن موضوعة التطور من المواضيع الفكرية، المركبة، التي استطاعت ان تحصل على مفاهيم عدة، اختلف بعضها الى درجة التباين الشديد، وتشابه الآخر الى درجة النسخ بين الاصل وصورة المستنسخ، الا ان فكرة التطور ونظريته ارتبطت في اعمها الاغلب بالنتاج الجمعي البشري، وعلى حقب زمنية لا تحسب بعشرات السنين بل بمستوى القرن أو أكثر من ذلك، أي بمعنى آخر التصقت نظريات التطور في اغلبها بفكرة التحول من ثابت الى متغير.

وتخبرنا الباحثة ان دراستها تعد الاولى بخصوص الفنان سعد الطائي، وذلك اسهاماً منها في تحليل متغيرات الحركة الأسلوبية لفنان يمكن أن يحتل مكانه في الموضع المتقدم لفناني العراق.. فنان له اسهامات مهمة في بناء الحركة الفنية التشكيلية العراقية.

وترى الباحثة أن هذه الدراسة ضرورية لكشف مكامن النمو لحركة الفن التشكيلي العراقي المعاصر بوصفه واحداً من أهم الفنون وجزءاً من حركة الفن التشكيلي العربي والعالمي.

وقد توصلت الباحثة الى جملة من النتائج والخلاصات، ومن هذه النتائج أن مشكلة التعبير في العمل الفني التشكيلي، الذي يتسم بأساليب الحداثة في نظم الإظهار والتعامل مع مادة أو خامات العمل ذاته أو أنظمة الاتجاه الشكلي المختلفة لفنون الحداثة، من أخطر الفعاليات التي تجعل الفنان في موقع الإبداع والابتكار وتحدد مستوى الأثر في المتلقي أو جموع المتلقين، إذ أن التعبير هو الظاهر الفيزيقي للانفعال.



وعليه نجد - كما تقول الباحثة - أن مشكلة التعبير تنطلق من آلية التركيب الواضحة بين التصور المنفعل وبين نظام إظهار هذا التصور في مادة ما وبطريقة ما بحيث تحقق كل هذه العلاقة التي لا تخلو من جدل وإثارة مشابهة أو حتى متضاعفة لدى المتلقي وهذا يعني ضرورة وعي الفنان الذي يصنع من فنه تعبيراً مثيراً للمتلقي بالأسس والمرجعيات السيكولوجية والسوسيولوجية لدى المتلقين الذين يتعامل معهم.

وترى الباحثة أن الفنان موضوع البحث يسعى الى الكشف عن مرجعيات التعبير التي يقيم على أساسها عمله الفني، لذلك تجد الفنان يتناول مظاهر اجتماعية تميزت بها بيئته الجغرافية والاقتصادية، فكان لها أثر واضح في انعكاسها التعبيري في مجموعة أعماله الفنية لفترة الخمسينيات والستينيات، فضلاً عن محاولة استبدال الحدث الشكلي لتعبير مستتر وراء الظاهر، نحو ما يمكن أن يكون نوعاً من القصد التحليلي التركيبي الذي لا يخلو من التهكم من مظاهر الحياة السائدة بنقد مستتر لهذه الظواهر، وهذا ما نجده في لوحات النساء بالعباءة العراقية، ولوحات النساء الذاهبات إلى السوق، والفلاحات كما في لوحة (نساء وأطفال).

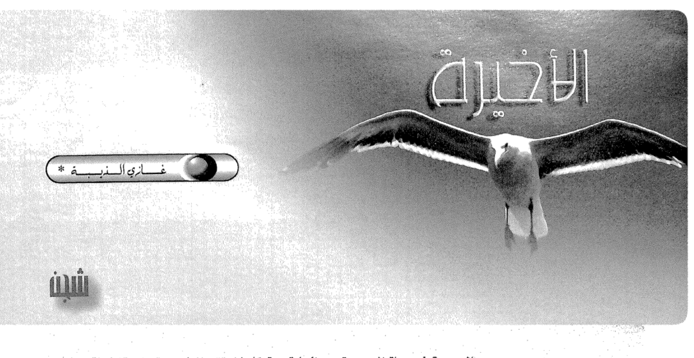
ومن النتائج التي توصلت إليها الباحثة أن الفنان سعد الطائي استطاع أن يحقق توافقاً بين التشخيص والتجديد في العمل الفني الواحد، من خلال علاقة الكل بالجزء والعكس صحيح.

وكان من مظاهر التحول في أسلوب الطائي - كما تقول الباحثة - ذلك الاختزال الواضح في الألوان، ورفع الألوان البراقة في اللوحة، وبروز واضح للاخضر والبني في اعماله الفنية، بينما نجد طغيان اللون الازرق بشكل واضح في أكثر أعماله في الثمانينيات، إلا أن الأمر يختلف في فترة التسعينيات وما بعدها، إذ نجد رجوعاً إلى ما يمكن تسميته بانطباعية اللوحة.

وتتميز هذه الحقبة - برأي الباحثة - بإقصاء واضح للتشخيص البشري، والتأكيد بصورة واضحة على التكوين المعماري كالقباب والمنائر أو حتى التكوينات المعمارية التي لا ترجع إلى الأبنية الاعتيادية، بل إلى تكوينات من الخطوط المتقاطعة مؤكداً على التسطيح في الشكل، ويكون هذا الشكل في ذاته متداخلا ومتدرجا.

وأخيراً، يجد القارئ في اللوحات التي أوردتها المؤلفة في نهاية كتابها ما يعينه على معاينة بعض أعمال هذا الفنان، والتأمل فيها.

♦ كاتب واكاديمي اردني



اللحظات العصيبة في حياة العربي، تبدو دائما قريبة، كلما اعتقد انها بعيدة عنه، تزداد اقترابا منه، وتضعه نصب عينيها، لتأخذه الى جحيمها وقلقها وتفتت فيه تطامنه وانسجامه مع السكونية التي يرتع فيها.

واللحظات العصيبة مثل الذين نحبهم ونظن دائما انهم لنا، جزء منا، نحملهم في أرواحنا فراشات توق واشتياق وحب ابدي؛ لكن ومن غير مقدمات، وبفجاءة كفجاءة السهم، ينطلقون الى مكان لم نكن ندرك أنهم سيذهبون اليه دوننا، يخلفوننا وراءهم، مشدوهين، ممدين على بساط الانتظار حتى الملل من عودتهم كما كانوا.

انهم دائما لا يعودون، يبقون هناك، ممتلئين بالغياب، ونحن نبقى هنا، نحاول جمع ما فر من ذاكرتنا عنهم، لنعيده ثانية ونصوغه من جديد، ثم نصنع منهم أيقونات ذكرى، ملونة بعطرهم الغائب وعيونهم التي كنا نحدق فيها، لنصير الآن نحدق في غيبوبتها.

العربي مشحون بالحنين في هذا المقام، مشحون بالذاكرة، ولشد ما تكون ذاكرته المنبسطة مثل تضاريس بلاده، محملة بالذكريات، يكون جاهزا لنسيانها، واستعادتها من جديد، لكن تلك الاستعادة دائما تكون ومضا واحتراقا وشجنا.

في الوعي العربي يتجلى الحنين عبر ثقافة تحمل في تضاعيفها توترات الحزن، تلك التي تسيطر على كل شيء تقريبا فينا، وتمتدح وجودنا، كأنها ترتفع بنا الى السمو عن العادي، فالحزن في شجنه ارفع واعلى من العادي، واكثر توقا لان يكون الانسان مجتمعا فيه بالنبل.

الحزن العربي طويل ومديد، ربما نحتاج موسوعة، تطرق هذا الباب، تفتح كل تفاصيله، وتقرأ تاريخه فينا، منذ بدء كينونتنا، وحتى يومنا هذا، لعلنا نستقي من فضاء ما تكشفه فيه، عنا، كيف تشكل وعينا بالاشياء، وكيف صغنا اوعية وجودنا الحضارية، وكيف تقدمنا في لحيظة وامضة، وتخلفنا أزمنة باهظة، ما زلنا نجر خيباتها.

لا تمر على العربي قصيدة ولا مسرودة ولا إخبارية، إلا ويلمح في طرف منها حزناً خفياً، او حزناً فاضحاً، ولا يتملك العربي حس بالفكاهة دون ان ينجذب في لحظة توقه للضحك والقهقهة الى المرارة، تلك التي يكون مذاقها لاسعا مع الحزن، وكثيبا مع الحنين، ومكدرا مع الالم.

الحزن مثل النص.. حمّال اوجه، لكنه في النهاية، متماسك في معناه، الذي يتخللنا، لنشحذ وجودنا، ونستعيد من خلاله الفرح.

فلماذا صرنا نغفله من لحظتنا التائهة في مطبات التاريخ، والمستقرة في تضاريس الجغرافيا كأزل مضن؟

ولماذا لا نفصح عنه إلا حين نضطر الى الإفصاح، لنشحذ همة، او لنرفع من مقام وجودنا ونحن ننحط الى الدرك الاسفل؟

ما تنتجه ثقافتنا المكتوبة اليوم في الحزن، تغيب عنه حنكة سبر هذه القيمة المحرضة على الوجود، وتتسرب منه حيوات لم نعش حزنها، كأنها منقولة عن الآخر، كنص لا يشبهنا ولا يعترف بحيوية ارتجافنا أمام الحياة.

وحين نصغي لاحزاننا فيما يكتب ويرى، لا تتملكنا ثقة التوحد معه، لنسمو بأرواحنا، فنبقى منفصلين عنه، بعيدين جدا عن بلاغته الباردة، تلك التي لا تجعلنا نتحسس بقع الضوء الانسانية في دواخلنا.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65__1@hotmail.com



للفنانة وداد الاورفلي


2002